
现代中国藏学文库
【博士文存】 3
11世纪西藏的佛教艺术
——从扎塘寺壁画研究出发
张亚莎 著

11世纪西藏的佛教艺术

——从扎塘寺壁画研究出发

张亚莎 著

中国藏学出版社

图书在版编目（CIP）数据

11 世纪西藏的佛教艺术——从扎塘寺壁画研究出发／张亚莎著.
北京：中国藏学出版社，2008.10
（博士文存）
ISBN 978-7-80253-019-5

Ⅰ.1… Ⅱ.张… Ⅲ.佛教－宗教艺术－研究－
西藏－9～11 世纪 Ⅳ.J19

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 056207 号

11 世纪西藏的佛教艺术——从扎塘寺壁画研究出发　　**张亚莎著**

责任编辑：图亚
装帧设计：李建雄
出　　版：中国藏学出版社
发　　行：中国藏学出版社
印　　刷：北京隆昌伟业印刷有限公司
印　　次：2008 年 9 月第 1 版第 1 次印刷
开　　本：787 × 1092 毫米 1/16　　印张：24.75　　字数：426 千
图　　片：245 幅
印　　数：3000 册
书　　号：ISBN 978-7-80253-019-5/J · 42
定　　价：49.50 元

图书若有质量问题，请与本社联系
E-mail dfhw@zzcb.com.cn　　电话：010-64892902

序

陈连开

依我目前的健康状况，作文、写字都很困难，是不可能为青年学者的专著出版作序的。尤其是，该书所涉是藏学的专题，我在这个领域没有太多的知识，也很难写出一篇相适应的序来。

所幸在我的青年时代，于1958至1960年，曾受命到青海藏区从事社会历史调查。这期间，曾先后到过青海省的海南、玉树、果洛三个藏族自治州，考察青海湖南岸地区、黄河源地区（果洛）、长江源地区（玉树）藏族游牧封建社会及其历史。这些调查都深入部落，与牧民及各方面人士直接生活在一起。1961年，我又去海西藏族自治州对当地藏族的社会历史做了补充调查。

青年时代在青海藏区的调查研究，虽然未能引导我在藏学领域继续深入学习和发展，却可以说使我终生受益。对我从青海回校后研究中国民族关系史和对中华民族进行整体性研究，都给予了深刻的影响。当然，青海藏区的实地调查以及以后对农牧民族关系史的研究，也促使我对藏族文明的形成及发展有了一定的感受，大胆地认为：藏民族在其形成发展过程中经历过三个阶段，可以用这样三句话来概括：合而未化；化而未合；合而又化。

所谓“合而未化”，是指吐蕃王朝时期，吐蕃以强大的军事力量占领过中国西部的大片地区，形成吐蕃王朝的辽阔疆域，但吐蕃对这些地区只是占领，并没有使这些地区有众多族称的居民认同为同一民族，在经济文化上并未真正藏化。

所谓“化而未合”，是指元代以后，由于藏传佛教的传播与深入人心，藏传佛教在精神上逐渐渗透到所有的藏区居民心中，原有众多族称的人群，已实现了在文化与宗教上的认同，从而可以说都已藏化。但在清朝以前，不同藏区在政治上处于分裂状态，因而自元代至清朝，藏族在民族与

文化方面实现了融合（化），却未能实现在政治上的统一（合）。

从清中叶开始至现代，中国已确立为统一的多民族国家，中间经晚清和中国近代，虽然帝国主义列强处心积虑企图瓜分中国，制造了形形色色的民族分裂阴谋，但中国各民族，其中包括广大藏区的藏族，都坚持反对民族分裂，捍卫中国的统一和争取中华民族的整体解放；藏区广大居民在民族认同与文化发展方面，也有了空前的提高。国家统一及中华民族共同争取独立的斗争，既促进了藏族对中华民族的大认同，也促进了藏族的民族与文化的大认同，于是真正实现了 “合而后化”，或者说是“化而又合”。我感觉，在藏族文明形成的上述三个阶段的发展过程中，青海这个地区一直起着某种特殊的作用，事实上，藏族文明之所以会东向发展，青海确实起了重要的中介作用。

很高兴，张亚莎博士这部以其博士论文为基础形成的专著，对11世纪西藏的壁画艺术，作了系统而深入的研究和论证，并注意到中国西部地区北宋年间诸民族佛教艺术的融合对西藏11世纪壁画艺术的影响。我虽然年老多病，作文困难，仍尽可能克服困难写了这个短文，权作该书的序言。还望方家和广大读者鉴谅与包容。

2007年9月20日

目 录



















导 论：关于扎塘寺壁画的研究

扎塘寺壁画作为西藏艺术史上一个重要的里程碑，是目前西藏保存下来的最完整的11世纪末期壁画（11世纪90年代），它也是西藏自治区境内能够保存下来的最早的壁画之一。

迄今为止,实地考察过扎塘寺壁画的考古学家与藏学家不在少数，但公开发表的专文专著却并不多，更多的情况是在涉及西藏后弘期早期佛教艺术的研究时提到扎塘寺壁画。近年来关于藏族传统美术的研究在国内、国外也已渐成若干系列，归纳起来，与扎塘寺壁画相关的考察研究大致可分为三个系列：第一个系列是中国考古工作者对扎塘寺及相关寺院的考古调查与研究，为了方便起见，对此我们称之为A系列；第二个系列是西方藏学界对11世纪卫藏寺院壁画雕塑艺术风格的考察研究，我们称之为B系列；第三个系列是西方藏学界近年来对流失到国外的早期唐卡、金铜雕像等作品的考证研究，这些考证研究涉及卫藏11世纪佛教艺术风格的问题，可以算是相关部分的研究系列，对这一系列我们称之为C系列。

一、A系列 国内关于扎塘寺的考察研究

国内关于扎塘寺壁画、雕塑及建筑的考察主要是由考古工作者们进行的。新中国成立以后，西藏自治区一共进行过两次大的文物普查，第一次是在1959～1960年期间；第二次是在20世纪80年代中期至90年代中期；两次文物普查都包括了扎囊县境内的扎塘寺。

1959年，第一支国家文物考古队来到西藏，考古队一行6人，由国家文物局、北京大学考古系、故宫博物院等单位的考古学家组成，国家文物办公室副主任王毅带队，工作队员中包括了北京大学考古系的宿白。考古工作队对拉萨、山南、江孜地区的重要寺院进行了为期半年的文物考察，宿白于是年9月对扎塘寺进行调查。关于这次西藏普查的情况，王毅在1961年《文物》期刊上发表了《西藏文物见闻记》的连载，其中没有山南地区扎塘寺壁画雕塑的调查资料，因此这第一次关于扎塘寺的调查情形便无从得知。这次考古调查是在“文革”前，绝大部分文物都还保存良好，考古学家们当时拍摄的大量图片资料无疑是一笔极珍贵的文物遗产，然而时至今日它们仍封存在国家文物局资料所的档案柜里，一直没有机会公开出版。

中国考古学界首次公开扎塘寺考古调查报告已是1986年。

1985年，西藏自治区文管会开始了长达十余年、具有重大意义的西藏文物普查工作。文物普查的第一批对象便是古代寺院资源十分丰富的山南和阿里这两个地区，其中山南地区的重点就在扎囊和琼结两县，而扎塘寺又是扎囊县境内的重点文物普查单位。这次文物普查的结果很快得以公布，1986年8月《扎囊县文物志》出版。

（一）西藏考古队的调查报告

对于扎囊县悠久的历史及丰富的文物资源，《扎囊县文物志》在前言部分有明确的说明："扎囊历史悠久，地下地上文物极其丰富。号称西藏佛教第一座寺院的桑耶寺，风格独特的息结派寺院扎塘寺和宁玛派著名寺院敏竹林寺等皆荟萃于此地。特别是扎囊在西藏宗教历史上更具有特殊的地位，这里是西藏佛教的发源地，历史久远，影响广泛，寺庙众多，教派齐全，人杰地灵。著名的'扎囊十三贤人'、'扎囊四智者'至今流传甚广，家喻户晓。"[1]

《扎囊县文物志》（以下简称《文物志》）一书中有关扎塘寺的调查报告长达12页，对扎塘寺的建筑、壁画、雕塑等现状，有客观而细致的描述，同时附有与此相关的建筑平面图、建筑及壁画等的图片资料，还附有扎塘寺发现的砖瓦图案的统计表和扎囊十三贤人的简表（"扎囊十三贤人"简表中扎塘寺的创建者扎巴恩协位于榜首）。该文不仅详细全面地介绍了扎塘寺中心佛堂内早期壁画的具体内容、构图特点等，还特别对一些细节，诸如佛座下面的宝狮、背光图案、人物服饰等有详细的叙述。除了客观描述外，也进行了一些研究，如对菩萨头冠进行了分类整理等，因而这份考古调查报告，可以算是目前国内关于扎塘寺建筑和壁画比较完整的调查报告，也是本文研究的主要依据之一[2]。1989年，当年曾主要负责扎塘寺调查工作的何周德又在《西藏研究》1989年第3期上发表了题为《扎塘寺若干问题的探讨》的文章。

《扎囊县文物志·扎塘寺》与《扎塘寺若干问题的探讨》的作者都是何周德，两文在叙述扎塘寺考古调查这部分内容上大体一致，在讨论扎塘寺建筑、壁画的艺术风格及相关问题时，后文又增加了一些新的内容。这里将两文放在一起介绍。

首先，关于扎塘寺佛堂内壁画的断代问题，考古报告明确指出，扎塘寺虽然破坏严重，但还保存了早期的一些建筑和壁画，"扎塘寺第一层的大部分建筑都属早期，尤以八棱柱和佛殿内的第一期壁画特征最明显，还有围墙和砖瓦"，在这里"早期当与寺庙

1.《扎囊县文物志》，西藏文管会编著，1986年，第1～2页。

2. 就笔者个人的感觉而言，扎塘寺的调查报告研究写得非常认真和详细。

的创建同时”。考古报告认为佛堂内南、北、西三面壁画均为扎塘寺第一期壁画，其“题材、风格、组合等，都显得比较古老，当属建寺时所绘”[3]。它的第二期壁画位于佛堂南北两壁画的最东端，“这期壁画的画风、色调、服饰、莲座等与第一期迥异，明显为后期所致”。占佛堂壁画90%以上的第一期壁画大致与寺院创建同时期，即公元11世纪末期（1090年左右）的壁画。关于这一点，考古报告说：“扎塘寺是西藏较早的建筑之一，别具风格的壁画，除在同时期的夏鲁寺残存外，其他地区还没有发现。这些珍贵的历史文物对研究西藏早期的壁画、外来影响、服饰等有极高的参考价值。”[4]

其次，在涉及扎塘寺建筑与壁画艺术风格的分析时，何周德在《扎塘寺若干问题的探讨》一文里指出，扎塘寺建筑与桑耶寺一样，“亦是藏、汉、印风格的共同体，以藏式为主，汉、印为辅。汉式主要表现在斗拱、砖瓦上，而印式主要是寺院的整体布局和壁画”[5]。来自南面印度方面的影响主要反映在两个方面：一是寺院整体的布局，何氏认为，扎塘寺与桑耶寺隔江相望，在建筑上也吸取了桑耶寺部分的特点，而桑耶寺的布局与形制则主要受印度寺院的影响；二是壁画，“这些壁画具有明显的印度风格，对研究西藏与印度间的文化艺术史有一定的参考价值”[6]。

汉地的影响主要反映在建筑方面，斗拱与砖瓦的形制及纹饰显示出汉式的风格。扎塘寺建筑是藏、汉、印三种风格的融合，而壁画部分则主要显示出印度艺术风格的影响，并且是研究印藏艺术交流的重要历史实物遗存（图1）。在涉及此一时期（北宋时期）藏汉文化交流的文化背景时，何氏认为“当时北宋王朝与西藏各个地方政权之间仍保持着政治、经济和文化等方面的密切关系，扎塘寺也受其影响”[7]。

何周德最主要的一个观点是扎塘寺为后弘期早期息结派的一个寺院，《扎塘寺若干问题的探讨》一文开篇的第一句话就是“位于西藏自治区扎囊县县城内的扎塘寺，是座典型的息结派寺院，距今已有九百年的历史”。在“创建年代及创始人”一节里，作者

3.《扎囊县文物志》，西藏文管会编著，1986年，第85页。

4. 同上，第86页。

5. 何周德《扎塘寺若干问题的探讨》，载《西藏研究》1989年第3期。

6. 同上

7. 同上。



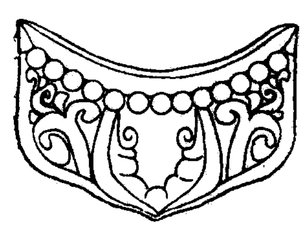


图1 扎塘寺建筑所用的砖瓦图案（转引自《扎囊县文物志》）

8. 宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第67～70页，第84～85页。

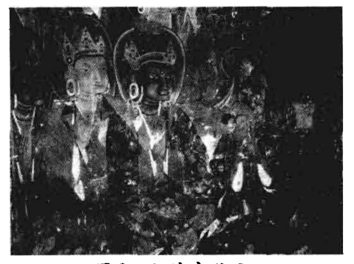
引用了《青史》有关扎塘寺创建者扎巴恩协的生平介绍，其中就有扎巴恩协曾经跟随印度僧人当巴桑杰和班抵达·达哇贡波学习密教的事迹，扎巴恩协"在当巴师座前供上许多黄金，当巴虽未接受，但仍将息结派九种明灯法门教授传授给他；达哇贡波也将《六支瑜伽教授》传赐予他，他依教授精修而获证大智"。何周德后来在结论中说，"扎巴恩协原为噶当派僧人，后得当巴桑杰传授息结法要，遂自成一派为扎巴派"。何氏说："佛教传入我国西藏后，逐渐形成许多教派，这些教派各自都有著名的寺院，唯有息结派寺院默默无闻，很少为世人所知。通过我们对扎塘寺的调查研究，发现扎塘寺是座典型的息结派寺院，壁画中的男女弟子像就是有力的佐证。"（图2）

何周德的基本观点总结如下：

一、扎塘寺为后弘期早期息结派的寺院；二、扎塘寺佛堂内南、北、西三面壁画为11世纪末期的艺术遗存（与寺院创建同时期）；三、扎塘寺建筑为藏、汉、印三种风格的融合，藏式为主，汉、印为辅；四、扎塘寺壁画明确显示出印度艺术风格的影响。

（二）宿白的考察研究

1988年北京大学考古系的宿白教授又一次应西藏自治区文管会的邀请赴藏考察，再次调查的寺院中，也包括了山南的扎塘寺。宿白将1959年和1988年的这两次考察的结果，一并收录到他的《西藏山南地区佛寺调查记·扎塘寺》一文内[8]。该文对扎塘寺的建筑，壁画上残存的佛背光的浮雕，以及壁画中的一些图像进行了分析，针对扎塘寺建筑及壁画的年代、扎塘寺的教派所属等问题，提出了自己的看法。因何周德文在前，宿白文在后，宿白的这篇文章在很大程度上是对何周德观点的探讨、补充与修正，他们的不同反映在几个方面：一是扎塘寺的教派归属；二是扎塘寺壁塑的断代；三是壁画艺术风格的来源。


图2 扎塘寺壁画

关于扎塘寺的教派归属问题，宿白文章一开始就点明扎塘寺为鲁梅一系的寺院，“此寺为卢梅·喜饶楚臣再传弟子格西札巴烘协所建，是卢梅派敬奉的四大圣寺之一”。并转引《青史》记寺创建云：“由（卢梅派）全体敬奉的格西札巴烘协所建札塘寺，其庙堂特别殊胜。”[9] 也就是说，它既不是噶当派的寺院，也不是息结派的寺院，而属于后弘期“下路弘法”卫藏鲁梅派的传承。

关于扎塘寺佛堂壁塑的断代问题，宿白用力较多，他同意扎塘寺佛堂建筑与壁画属于早期遗存，但这个“早期”在宿白看来并未能早到11世纪末期（西藏考古队的结论），其文章中的大部分内容主要是用来论证这个年代关系的。

宿白对藏传佛教寺院建筑的考古很有研究，曾于1959年、1988年两次赴藏区考察，调查佛教寺院达40余处，并根据亲自调查过的32处寺庙内59座建筑，以及西藏文管会刊布的其他寺院建筑的考古调查报告，写出了《西藏寺庙建筑分期试论》一文。宿白对年代判断的两个重要标识，一是寺院的平面布局及结构分析；二是寺院大殿内柱头托木结构的类型分析。柱头托木是藏式寺院建筑中既突出又常见的一项构件，它具有明确的时代特点，其发展演变也很有规律可循，因而是建筑断代的重要标准之一。[10] 宿白认为中央大殿内的门廊、经堂与佛堂在结构上明显不同，但佛堂内最前面的二柱显为后来所增补，堂内的其他木柱也多有更换，但后壁柱上托木下缘曲线前端雕饰二曲牙，其后斫成平直者当属早期遗留[11]。

除了上述的早期柱头托木之外，宿白认为大殿佛堂内的壁画和原塑像后面塑绘的佛背光、座背等也属于早期的遗存，如正壁正中部分残存的佛座背饰“应是‘六拏具’的较早形制”，佛像背光和左右壁上的菩萨头光和护法的火焰背光等，也都是难得的较早的背光实例（图3），当然其中的壁画部分也属于较早时期。但这个早期的概念为“一组较罕见的15世纪格鲁教派兴起以前的遗迹”，宿白在分析了扎塘寺的佛背光浮雕图案与壁画中的一些图像后，更明确地指出这些早期遗存的年代当在13世纪左右的元朝。

9．廓诺·迅鲁伯著《青史》，郭和卿译本，西藏人民出版社，1985年，第52页。

10．宿白《西藏寺庙建筑分期试论》，载宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社1996年，第193～207页。

11．宿白《札囊札塘寺》，载宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第67页。

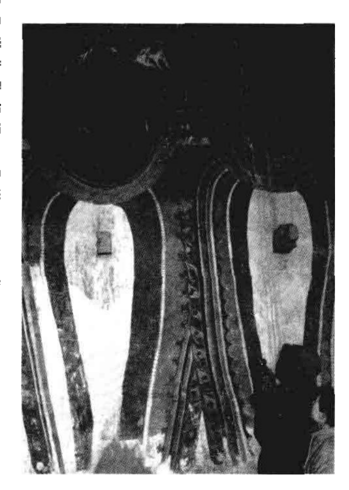


图3　扎塘寺佛堂内高大的背光

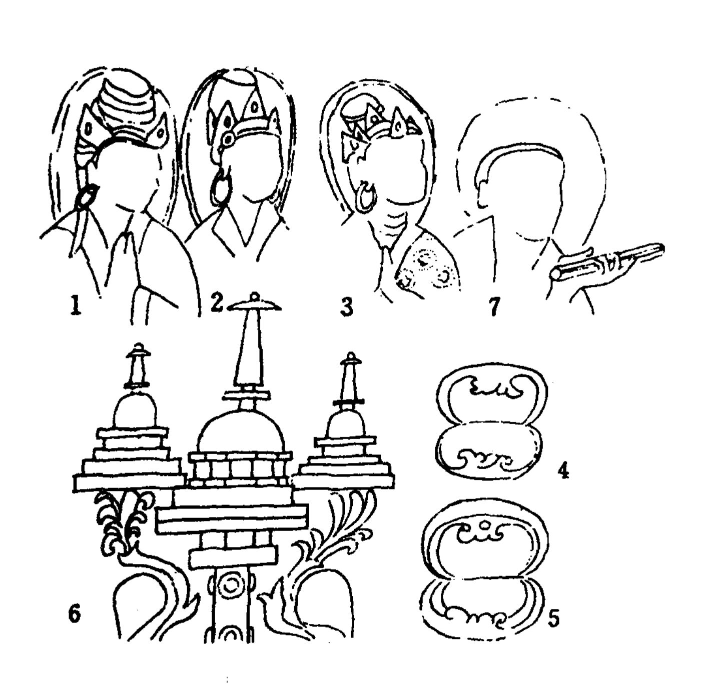
12. 参见宿白《西藏日喀则地区佛寺调查记·夏鲁寺》，载宿白《藏传佛教寺院考古》文物出版社，1996年。

宿白将扎塘寺壁画断代为元代萨迦时期的壁画，主要以13世纪元朝藏传佛教的一些重要艺术遗存作为参照系数，如夏鲁寺大殿门楼的底层壁画，后藏纳塘寺琴南喀扎塔室壁画及敦煌莫高窟第465窟壁画等，三者中尤其注重以夏鲁寺大殿门楼（即贡康殿）的底层壁画作为扎塘寺壁画的参照物，因为两者在构图与人物造型上多相似性和可比性，而夏鲁寺贡康殿中的壁画的年代应该是比较明确的，“札塘寺佛堂内的十幅壁画皆以释迦为中心，布局紧凑，不空画地，人物造型又多内地影响，凡此诸项皆与夏鲁壁画有共同处。而夏鲁壁画绘制的时间，与现存13世纪晚期迄14世纪中期兴建的夏鲁佛殿为同时”[12]。

宿白还提供了较充分的图像细节根据（图4）：一是供养人三角冠饰和后面的高桶状缠发髻；二是供养人服饰上的圆形花卉图案；三是壁画中莲座上的仰覆莲瓣前端左右不对称的叶状线饰；四是覆钵式三塔的造型。

图4 扎塘寺壁画中的特色图案（转引宿白《藏传佛教寺院考古》插图）

扎塘寺壁画中的“多数供养人在三角冠饰之后用头巾缠裹发髻成高桶状”，而“此种高桶状冠饰，虽与敦煌莫高窟吐蕃占领时期壁画中绘出的吐蕃贵族供养像相似，但冠饰前所列之三角饰件却为后弘期藏传佛像、菩萨所习见，值得注意的是在日喀则地区夏鲁寺大殿门楼底层壁画所绘极类似供养人的形象亦着有此高桶状冠饰者”。关于扎塘寺壁画中的这些“极类似供养人的形象”，何周德认为是女信徒们；宿白认为是供养人，但没有提及性别；笔者



认为他们的身份当为菩萨（后面再做讨论）。他们冠饰上的三角形饰件，宿白认为仿自印度佛像，且“其见于西藏佛画较早之例，有日喀则那塘琴南喀扎塔室壁画（参看刘艺斯《西藏佛教艺术》，图32，文物出版社，1957）、布达拉宫藏《贡塘喇嘛向缂丝唐卡》（参看西藏自治区文物管理委员会《西藏唐卡》，图64，文物出版社，1985）和敦煌莫高窟第465窟——元代秘密寺壁画（参看敦煌文物研究所《中国石窟·敦煌莫高窟·五》，图157，文物出版社，1987），以上三例皆13世纪遗迹。”[13]

关于人物服饰上的圆形纹饰，宿白认为这些排列整齐的外绕圆晕的花朵纹饰出现于中原地区不早于9、10世纪之际，人物服饰上最早出现中型圆晕花朵图案，约见于中唐后期，如周仿所绘的《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》里宫女服饰上可见这种中型圆形花卉图案[14]；而小型圆晕花朵图案出现于晚唐五代，敦煌莫高窟第17窟藏经洞帛画《引路菩萨》（现藏英国大英博物馆）和五代顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》也都出现了类似的服饰图案[15]，但圆晕花朵图案的盛行似已迟到12世纪，宋元符二年（1100年）成书、宋崇宁二年（1103年）镂版刊行的《营造法式》卷33《彩画作制度图样》上所录各种团科文样，皆属小型圆晕花朵，可见此类纹饰12世纪已广泛流行[16]。

又扎塘寺壁画中佛像莲座的仰覆莲瓣，全部都是前端左右不对称的叶状线饰，宿白认为它们是13、14世纪元代藏式莲瓣的特征，与此形成参照的有布达拉宫藏的《贡塘喇嘛向缂丝唐卡》和敦煌莫高窟465窟壁画，其中也是这种莲瓣前端左右不对称的叶状线饰。另外，扎塘寺佛堂正壁左侧画面中央释迦牟尼仰覆莲座下绘莲茎，莲茎下又绘枝叶，枝叶上承托大伞盖、细相轮、覆钵式三塔，宿白认为这种覆钵式三塔的兴建时间也多在13、14世纪[17]。

在谈到扎塘寺壁画的艺术风格时，宿白认为其人物造型“多内地影响”，这与何周德认为壁画部分主要受印度艺术影响的观点似也有区别，而就这个影响源的出现，因为两位在断代上的不

13. 宿白《西藏山南地区佛寺调查记（之三）·扎囊扎塘寺》一文的注释39，载宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第84～85页。

14. 参看中国美术全集编辑委员会《中国美术全集·隋唐五代绘画》，图56、58、60、63、人民美术出版社，1988年。又转引自宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第85页。

15. 参看中国美术全集编辑委员会《中国美术全集·隋唐五代绘画》，图86和图131、136，人民美术出版社，1988年。又转引自宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第85页。

16. 引自宿白原注释41：宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第85页。

17. 13世纪安西榆林窟第4窟壁画和河西走廊张掖马蹄寺千佛洞石塔群摩崖，皆可见到三塔造型（参照敦煌文物研究所《敦煌艺术画库·榆林窟》第四辑，图21，中国古典艺术出版社，1957年；甘肃省文物考古研究所《河西石窟》，图103，文物出版社，1987年）。转引自宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第85页。

18. 引自西藏自治区文管会编《扎囊县文物志·扎塘寺》，1986年。

19. 宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第70页，第85页。

同，其传播途径自然也会有所区别，宿白认为导致内地艺术风格影响出现的原因是因萨迦派与蒙元统治集团的特殊关系所致。而扎塘寺在历史上也确实改奉过萨迦派，13世纪中期，萨迦王朝统治着整个西藏，萨迦教派寺院的势力也随之强大，许多早期异教派的寺院改属萨迦派。扎塘寺亦在此时改属萨迦教派，寺主是雅隆·札西曲德。[18]“其时萨迦教派为中原政权所宠奉，与萨迦关系密切的夏鲁和改隶萨迦之札塘，出现较多的内地因素，自是不难理解。”[19] 因此，无论是扎塘寺壁画中的图像细节分析，还是从历史文化背景方面着眼，这些壁画都应当属于13世纪左右元代的艺术遗存。

总结宿白的基本看法如下：

(1) 扎塘寺为鲁梅再传弟子扎巴恩协所建，是鲁梅派敬奉的四大圣寺之一；(2) 扎塘寺佛堂内大部分壁画为13世纪元代萨迦时期的艺术遗存；(3) 扎塘寺壁画中的人物造型“多内地影响”，而这种影响的出现是由于13世纪萨迦王朝时期，萨迦教派与中原王朝的特殊关系所致，扎塘寺在萨迦王朝时期确实一度改奉萨迦派。

中国考古学家的调查研究目前仅知这两例，他们讨论的重点似主要集中在扎塘寺的教派所属、早期壁画的年代考证及壁画的艺术传承等问题上。其中特别要提到的是宿白教授关于扎塘寺及扎塘寺壁画的考察研究，着力虽然不多，但对于藏传佛教寺院的考古调查并不局限于西藏自治区范围内，而是扩展到中国西北及北部地区的河西走廊、宁夏回族自治区以及内蒙古自治区等相当宽广的地理范围，特别是对12～14世纪（西夏至元朝）中国西部与北部的藏传佛教遗存有广泛的考察与研究，对这一广大地区多民族文化交流的历史有着深刻和客观的揭示，他所具有的独特的考古与历史的眼光，以及对于这一地区藏汉文化的多渠道的接触与融合的关注，都是很有启迪性的。

二、B系列
西方相关问题的考察研究

与中国考古工作者的工作性质有所不同,西方藏学家的田野调查主要服务于研究,比较而言,西方藏学家们在研究上下的工夫更多。当然这并不是说他们不重视考古调查,大凡涉及扎塘寺壁画研究的西方学者都有亲自赴藏考察扎塘寺壁画的经历,在实地调查的基础上,西方的研究似乎更多集中在对早期卫藏艺术整体风格的研究上,我们所谓的 B系列主要指意大利藏学家G.杜齐和罗伯托·维塔利等学者的研究成果,他们的研究特点是将扎塘寺壁塑纳入到"萨玛达类型"艺术系列之中,并不对扎塘寺进行孤立的个案研究,而是对一个寺院族群的整体风格,或者对一个序列进行界定、整理和研究,他们在这一领域也确实做的有声有色,成绩斐然。当然,他们的工作之所以能有一个较高的起点,还应该归功于西方藏学界泰斗意大利藏学家G·杜齐。

(一)G.杜齐的考察研究

20世纪的三四十年代,意大利著名的藏学家G·杜齐曾两次赴藏考察藏族美术遗迹和遗存,对扎塘寺的考察是在他的第二次(1949年)。杜齐对扎塘寺的考察时间似乎很短,后来在他的著述中也很少提到扎塘寺的壁塑,但杜齐当时所做的工作却是无可替代的:首先是资料的保存,杜齐与他的那位印度摄像师拍摄了扎塘寺雕塑的图片资料,这些雕塑现已不存,壁面上只残存有佛、菩萨像的背光浮雕图案,1956年杜齐在他的著述中提供了少量扎塘寺雕塑的图片资料,这也许是最早对外介绍扎塘寺壁塑艺术的资料。其次是杜齐对扎塘寺壁塑的定位,他后来以一段极短的评语为扎塘寺壁塑在藏族美术史中的地位与意义作了一个准确的定位。

杜齐没有具体研究过扎塘寺壁画，除了对江孜白居寺和西部一些寺院的研究外，杜齐似乎并没有进行更多的个案研究。杜齐在藏学界属于开创与奠基型的学者，由于时代相当早，许多研究领域当时还是一片空白，能够提供支持的资料也很有限，就外部环境而言，当时确实存在着很大的局限性。但杜齐具备较高的藏学理论修养，读过他的宗教理论巨著《曼荼罗的理论与实践》会对他在宗教理论上所下的工夫印象深刻；而他对于西藏历史的熟悉与研究更是奠定了他在西方藏学界的泰斗地位。杜齐精通南亚印度、尼泊尔、克什米尔的艺术史，熟悉西藏周边几乎所有地区的艺术风格，两次赴藏考察获得了大量第一手的资料无疑有助于他对西藏宗教艺术的完整了解，并锤炼出对于西藏艺术特有的鉴赏力。他的直觉极其细腻和敏锐，还有种难得的客观性。也许正因为如此，杜齐的研究和观点可能有些细节需要修改或补充，但在大的判断和结论上，即使大半个世纪过去了，仍然闪烁着理性与智慧的光芒。

杜齐所建立的基础与其说是对扎塘寺壁画的研究，莫如说是他对于扎塘寺壁画源流的研究，更确切地说，是对“萨玛达类型”的指认，而这个“萨玛达类型”（我们下面很快就会接触到）则是扎塘寺壁画的重要源头之一。杜齐在他的那个时代，做了三件事：一是发现“萨玛达类型”，提出了“印度／于阗”艺术风格这一概念；二是发现了“萨玛达类型”的系列寺院群，大致划出了一个地理和年代的范围；三是将扎塘寺壁画与雕塑列入“萨玛达类型”之中，并指出它在“萨玛达类型”中的定位。概言之，杜齐做的是奠基的工作，具有很强的前瞻性和指导性，他真正的贡献，与其说是针对扎塘寺壁画本身，莫若说是对于扎塘寺壁画艺术整体定位，而这个定位则是因为对“萨玛达类型”的发现与定位。鉴于“萨玛达类型”对于扎塘寺壁画研究的重要性，在这里，我们首先应该提到杜齐关于“萨玛达类型”艺术的发现与界定。

1. “萨玛达类型”的发现经过

20世纪30年代中期杜齐第一次西藏考察时，考察的重点地区是西部阿里（古格和拉达克地区）和后藏江孜，考察的成果便是后来陆续出版的杜齐的七卷巨著《印度—西藏》。

杜齐进入西藏走的是锡金—江孜这条古道。在这条古道上，他最先遇到的寺院就是后藏康马县萨玛达乡的江布寺，又称萨玛达寺（后来的“萨玛达类型”由此命

名)。杜齐在《江孜与江孜一带的寺院》一书(《印度—西藏》第四卷，1945)里对它进行了相当详细的描述。

史载，江布寺最早为吐蕃王朝松赞干布时期的古刹[20]，后弘期又由江布·曲洛重建或修缮[21]。江布·曲洛生活在10世纪后期至11世纪前期，是西部阿里大译师仁钦桑布的弟子，他曾两次亲赴阿里向仁钦桑布学习佛法[22]，从阿里返回后，驻锡在江布寺内。江布寺在杜齐造访的时候还是一座香火正盛的寺院，在社区生活中尚起着作用，每逢节日或庆典活动，江布寺一带还举行各种宗教仪式。这样一座活跃的寺院，其中的艺术作品的内容与数量会随着时代的变迁不断地增加着新的内

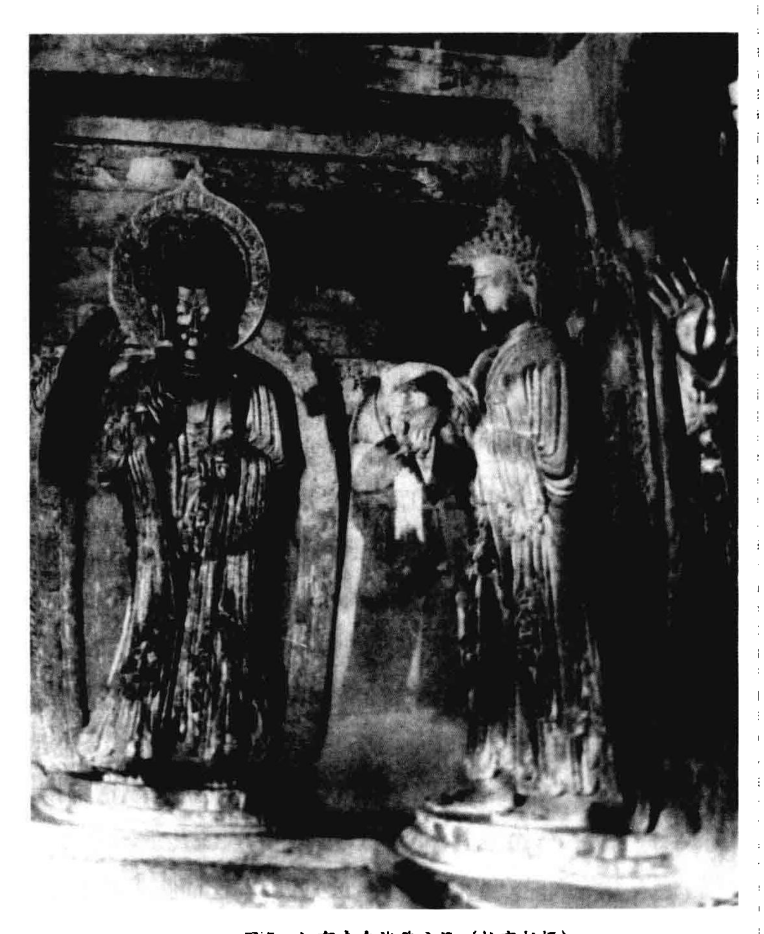


图5 江布寺内诸佛主像(杜齐拍摄)

20.见杜齐《印度—西藏》第四卷，1945年。又见觉囊·达热那特(即多罗那它)《后藏志》，佘万治译，西藏人民出版社，1994年，第39页。

21."江若略下方有藏传佛教前宏期藏王松赞干布创建的江布神殿，既久远又灵验。后来大译师仁钦尚波从印度第一次返回吐蕃不久，江若折乌玛地方的江布·曲洛前往谒见，从大译师仁钦尚波听受金刚火种灌顶教法……听法时，江布·曲洛的旃檀木念珠有破损，他未补足残缺的念珠……嗣后，大译师仁钦尚波第二次从迦湿弥罗返藏，江布·曲洛前往拜见，以旃檀念珠补足残缺的念珠，复听师法。善知识江布·曲洛创建了年堆江若折乌寺。……江布亦即是年堆江若折乌玛地方出生的学者江布·曲洛，他出生地是江布附近一些被称为折乌玛的村寨。"参照《后藏志》，西藏人民出版社，1994年，第39页。

22.仁钦桑布第一次从克什米尔返回阿里是在公元996年左右，第二次返回古格大致在11世纪初，江布·曲洛赴阿里向仁钦桑布学法当在10世纪末到11世纪初这段时间里。参照罗伯托·维塔利《卫藏早期寺院》，伦敦，1990年。

容，从杜齐的描述看，其艺术作品有后弘期初期的，有萨迦王朝时期的，也有格鲁派兴盛以后乃至近代的艺术遗存。早期艺术遗存并不多，相当部分属于13～14世纪萨迦王朝时期江布寺扩建时的艺术遗存。

对于西藏艺术作品的年代，杜齐的观点很明确，印度风格愈鲜明，它们的年代就愈早；[23] 如果出现了汉地艺术风格的影响至少应该是在元朝萨迦法王时期以后。在江布寺主殿二层的一间殿堂里，杜齐发现了一批风格相当独特的佛、菩萨像——他们身着华贵富丽的服饰，广袖宽袍，衣饰上细密而流畅的衣褶纹和整齐而硕大的团花图案等特点颇引人注目（图5），它们与通常西藏寺院里琳琅满目的印度／尼泊尔塑像的风格很不一样。这批造像立刻引起杜齐的格外注意，但在当时，杜齐对这类雕塑的年代还不能确认，它们既不属于纯粹的印度风格，又与萨迦时期的作品有所不同，杜齐猜测它们在年代上肯定晚于印度风格，但会早于萨迦法王时期。[24]

接下来对艾旺寺的考察，使杜齐意识到上述这种风格的重要性。艾旺寺的考察与研究对于杜齐显然具有重大的意义，在他后来的著述中，曾反复提起在艾旺寺的发现，用他本人的话说，这座地处偏远地带、鲜为人知的小寺庙里保存着西藏艺术史上真正令人感兴趣的东西。艾旺寺也位于萨玛达乡，距江布寺不远，江布寺紧靠着交通干道（锡金至江孜），艾旺寺则在偏僻的山谷里。江布寺在杜齐造访时香火尚存，艾旺寺则已萧条到由一户贫穷的牧羊人看管的地步了——艾旺寺显然已经被人们遗忘。

关于艾旺寺，藏文史书里的记载也很少，多罗那它（即觉囊·达热那特）在《后藏志》里只有一两句话：该寺由一位名叫拉吉曲绛的高僧所建；拉吉曲绛是著名的克什米尔高僧班钦·释迦室利的前世（换言之，释迦室利是拉吉曲绛的转世）。释迦室利为印度那烂陀寺最后一代座主，是继阿底峡之后入藏传教的另外一名高僧，他入藏传教是在1203年，此时印度佛教已面临灭顶之灾。释迦室利大约出生于12世纪中叶，拉吉曲绛作为他的前世，自然

23．参照杜齐《印度—西藏》第四卷，1945年。杜齐在江布寺发现一件重要文物——一座金铜雕像，铜雕底座上刻有铭文，证明是由一位名叫马蒂的印度艺术家为江布·曲洛制作的。杜齐认为铭记中虽不见年代记载，但江布·曲洛名字本身就是一条年代学的力证，证明该作品属于11世纪初的金铜雕塑。但后来发现的艾旺寺的石碑铭文证实杜齐的这个年代推断并不准确，这个印度艺术家马蒂似乎要晚到14世纪以后。见1973年杜齐的《穿越喜马拉雅》，中文译本名《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年。

24．杜齐《印度—西藏》第四卷，1945年。



图6 艾旺寺东配殿内的菩萨立像（杜齐拍摄）

要早于这个时期，但没有更具体的年代。

艾旺寺的重大发现有两点：一是这里的造像无论是风格，还是题材内容都与江布寺那批独特风格的作品惊人的一致（图6）。据此，杜齐断定它们不仅属于同一时期的作品，而且很可能是由同一组艺术家所为（两个寺院距离也比较近）。二是杜齐在这个小寺的正殿与东配殿内各发现一条壁画藏文铭记，正殿壁画中的题记提到该殿壁画作者名曰“坚赞迦”，并声明该殿壁画是按照印度艺术传统绘制的；另一条题记出现在东配殿壁画上，题记声称这一殿堂内的壁画遵循的是“李域风格”（li–lugs）。这第二个发现令杜齐激动不已，因为它们很可能正是后弘期早期卫藏艺术风格中有别于印度艺术的另一源泉。[25]

“李域风格”（li–lugs，即于阗风格）这一藏文词汇带给杜齐以新的启示，使其恍然大悟，原来他在江布寺见到的那一特殊雕塑风格是出自“于阗”风格（li–lugs）。正如东配殿的壁画风格来自于阗那样，杜齐认为该殿内的雕塑风格也同样体现了“中亚”艺

25. 杜齐仔细观察了有题记的两个殿堂的壁画，认为正殿壁画虽然技法还有些稚嫩，但显然与东印度波罗艺术有密切的联系；而东配殿的一些壁画显示相当高的艺术水准，其中一幅僧人像杜齐给予了很高的评价：西藏很少有人能画出这样的境界——简洁而庄严又不失典雅的气质跃然于壁面之上。杜齐认为这些壁画确实显示出了中亚艺术的传统，用杜齐的话说，这些壁画的绘制遵循的是“于阗风格”。

术风格的影响，这些极有特色的塑像无论是整体的造型，还是细节表现，诸如高大的宝冠、厚重的长袍、排列整齐的团花图案、细密有序的衣褶甚至于菩萨足下的长靴等都证明这些塑像与北方民族的生活习俗相关，体现了中亚的艺术原则。杜齐认为这些作品即便不是由于阗的艺术家们完成的，也是由一批相当熟悉西域艺术传统的藏族艺术家们完成的，他们严格按照西域（于阗）的艺术传统制作了这些塑像，他们大致在同一时期创造了艾旺寺和江布寺的雕塑。

艾旺寺的两条壁画题记，大大地刺激了杜齐的想象力，他甚至认为当年曾有两组艺术家在艾旺寺工作过，他们彼此之间存在着一种竞争关系：其中一组按照印度波罗式艺术传统绘画；另一组的壁画则遵循着于阗的艺术样式。

2."波罗／中亚"艺术风格的提出

艾旺寺的重大发现使杜齐意识到西藏在元朝以前，也就是说在11～13世纪期间，其佛教艺术不仅受到来自南面印度的强烈影响，同时，也有一股艺术源泉从西藏的北方边境，即中国丝绸之路重镇于阗等地区向卫藏渗透，艾旺寺出现两条壁画题记更像是一种象征——意味着两种艺术传统在卫藏地区交叉融合，形成了一种与西藏其他常见的艺术风格迥然相异的艺术样式。

从杜齐当时的报告看，这一发现令杜齐非常兴奋。不过在杜齐撰写《印度—西藏》这部巨著时，他尚未为这一艺术风格明确断代，只肯定这种带有中亚艺术因素影响的佛教美术样式要早于江孜白居寺（15世纪前期）艺术。似乎是到了六七十年代，杜齐才在他的《穿越喜马拉雅》一书中明确将其断代为11～12世纪，[26] 并明确使用了"印度／于阗"或"波罗／中亚"艺术风格这一词汇，以界定11世纪出现于卫藏的这一特殊的综合式艺术现象。后来西方学者为方便起见，将杜齐在萨玛达地区发现的江布寺、艾旺寺的壁塑艺术风格称之为"萨玛达类型"(Samad-type)，并沿用杜齐的"波罗／中亚"艺术风格这一名称，承认这一风格

26. 参见G·杜齐著作《穿越喜马拉雅》，中文译本名《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年。史学界的研究表明，于阗国在11世纪初叶因黑汗王国的占领而逐渐改奉伊斯兰教，流行于于阗近千年之久的佛教美术也因此而消失，西藏果真出现于阗佛教美术的影响，肯定应早于11世纪。

27. 罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年。（Robeter Vitali: *Early Temples of the Central Tibet*. London. 1990.）又见玛丽莲·M.莱因等著《智慧与慈悲——西藏宗教艺术》，纽约，1991年。(Marylin M.Rhie and Robert A.F.Thurman: *Wisdom and Compassion——The Sacred Art of Tibet*. Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House,New York.1991.)

是流行于卫藏地区11～13世纪的重要艺术风格。[27]

1949年杜齐第二次赴藏考察时，又发现了若干处保存有“萨玛达类型”造像风格的寺院，如江孜的泽乃萨寺、达囊寺，迦萨寺和扎塘寺，以及更晚一些的日喀则纳塘寺等，这些寺院除了纳塘寺建于12世纪以后，其他大都为11世纪的早期寺庙。这样杜齐就以“萨玛达类型”的雕塑造像风格为其标志，在卫藏的早期寺院中划出一个彼此有某种特殊联系的寺院群，它证实“萨玛达类型”为11～12世纪卫藏的一种流行风格，这一样式最突出的特点便是“波罗／中亚”两种艺术因素的融合。

在杜齐的时代，这个“中亚”实际上就指于阗，说到于阗佛教艺术对西藏早期艺术的影响，杜齐始终津津乐道。史书记载，吐蕃时期就有于阗艺术进入卫藏的传统，8世纪前期曾有一批于阗僧人因国内排佛事件而逃到吐蕃，当时的赞普赤德祖赞因金城公主的竭力挽留而收留了他们，在山南乃东建吉如拉康作为他们修行习经的寺院。[28] 9世纪前期赤德松赞时期修建温乡宫殿时，赞普专程派人“邀请”于阗著名雕刻艺术家到吐蕃工作，当时于阗已被吐蕃占领，所谓的“邀请”更像是在命令，赞普的使者对于阗国王说，如果不从，吐蕃将兵戈相见。于阗国遂派出该国著名的雕刻家父子二人赴吐蕃工作。[29]杜齐认为于阗对吐蕃艺术上的影响并不仅限于吐蕃王朝时期（前弘期），在后弘期仍然持续着这种影响，艾旺寺东配殿壁画题记中提到的“李域风格”便证实了于阗艺术在后弘期对卫藏艺术的渗透。鉴于这种“波罗／中亚（于阗）”艺术风格在卫藏后弘期早期并非孤立的存在，杜齐相信于阗艺术在后弘期早期为卫藏美术中的一支重要源头，在南面印度波罗艺术影响至卫藏的同时，北方的于阗佛教艺术也在向卫藏渗入。杜齐认为后来来自中亚的艺术影响为汉地艺术影响所代替，不过那已是元代以后的事情了。早期杜齐将“中亚”定位于于阗，后来杜齐也感觉到于阗艺术在历史时间上的局限（于阗佛教美术在11世纪初叶已衰亡），因此将“中亚”这一地理概念的内涵扩展到整个西域地区，其中似也包括了龟兹、于阗、高昌等佛教文化发

28. 见罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》。吉如拉康中的释迦牟尼佛像据维塔利的考证当为早期于阗雕塑艺术在吐蕃的唯一遗存。

29. 杜齐《雪域西藏》，伦敦，1967年。

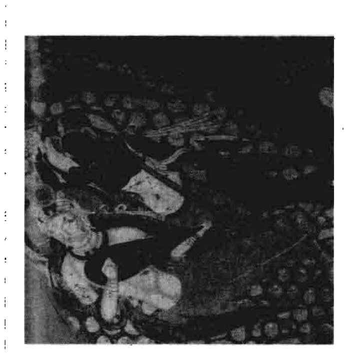


图7　龟兹克孜尔壁画

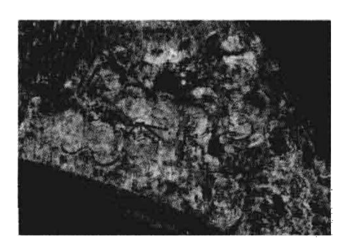


图8　高昌伯兹克里克壁画

达的绿洲小国（图7、8）。

1949年对扎塘寺的短暂考察，使杜齐敏锐地意识到，该寺的壁画与雕塑当属于早期的“萨玛达类型”。“萨玛达类型”艺术最重要的特征是其中糅有“中亚”的艺术风格。在说到“中亚”艺术对卫藏后弘期早期寺院艺术的影响时，杜齐说：“扎囊的绘画也许应该算是间接地折射出其（指中亚）文化影响的最后一个例子，（中亚艺术的）这一影响在穿越亚洲大陆之后，在雪域高原留下它最后的一笔。”[30] 杜齐为扎塘寺艺术的定性对西方后来的研究者产生了深刻的影响。

30. 转引自麦克·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11世纪的扎塘寺壁画》，载《东方文化》1994年第6期。

（二）罗伯托·维塔利的研究

杜齐以后，相关研究沉寂了三十余年。20世纪80年代西藏重新对外开放，1988年，罗伯托·维塔利（Roberto Vitali）和美籍藏学家维克多·陈（Victor Chen）对扎塘寺的造访，似乎是西藏对外开放后西方学者首次对扎塘寺的考察，也是自杜齐以后近半个世纪以来，西方学者首次对扎塘寺的考察。中国与西方的藏学研究长期处于一种相互隔绝的状态，这种关系的打破已是20世纪后期。

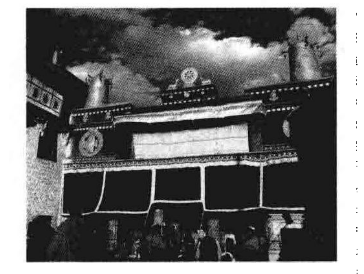


图9 拉萨大昭寺

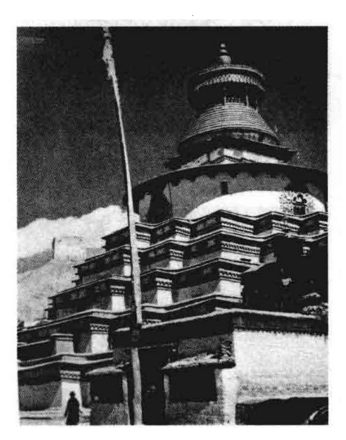


图10 江孜白居寺

80年代内，罗伯托·维塔利曾两次赴藏深入考察卫藏早期寺院，重点考察寺院包括后藏的艾旺寺、夏鲁寺、白居寺、日吾齐寺和前藏的吉如拉康、大昭寺（图9、10）以及扎塘寺。1990年维塔利出版了他的研究专著《卫藏早期寺院》（The Early Temples of The Central Tibet. Serindia Publications. London. 1990），从维塔利的书名便不难得知，扎塘寺不过是他重要寺院系列中的一个，维塔利的真实目的是要通过一系列卫藏地区各个时代具有代表性的寺院的研究，拉出自公元8世纪前期到15世纪中后期西藏宗教艺术发展的一条“史”的脉络。维塔利将吐蕃时期的吉如拉康、后弘期初期（11世纪）的艾旺寺和扎塘寺、12～13世纪左右曾有过重大修复的大昭寺、14世纪元代的夏鲁寺、15世

纪明代的白居寺与日吾齐寺等作为西藏早期各个时期的代表作，从而整理出一部公元8～15世纪的藏族艺术史。该书占有大量藏文史料，以各个时期的寺院作为深入讨论的重点，注重对寺院所处时代的宗教文化及历史的分析把握，强调宗教史及艺术史的内在联系，以点带面发掘出一些颇有新意的内容与关系，观点新颖大胆，为90年代西方重要的藏学著作。

扎塘寺的艺术分析出现在该书的第二章，这一章的题目为《从耶玛到扎塘》，讨论的重点并不在扎塘寺本身，而是一个过程，从标题“从耶玛（寺）到扎塘（寺）”（耶玛寺即艾旺寺）可以看出他选择的这两个寺院很有代表性，耶玛寺代表着11世纪前期，扎塘寺意味着11世纪末叶；从11世纪前期到末叶，勾勒出整个11世纪卫藏宗教艺术发展的轨迹，实际上也就概括出了“萨玛达类型”的全部发展过程，这个题目本身反映出作者构思的独具匠心。维塔利的研究已融入大量20世纪80年代以后西方藏学研究的新成果，研究也明显深化，他提出的见解也很有创见性，因此在西方藏学界产生了较大影响。

1. 对“萨玛达类型”研究的深化

“萨玛达类型”的发现者是杜齐，这一“类型”的基本范围和基本特点等也都是由杜齐界定的。在杜齐的那个时代，他能够见到最丰富的原始资料，再加上他在国际藏学界泰斗的地位，其观点影响至深。如果说杜齐是萨玛达类型的发现者和界定者，那么维塔利确实在杜齐的基础上大大地深化了这一研究，他的工作至少有如下几个方面的进展：第一，收集和梳理藏文史料，对杜齐提出的萨玛达类型的一系列寺庙的历史背景进行剖析，从而找到了萨玛达类型的寺院群在历史文化上的内在联系。在这一点上维氏做得相当出色，显示出维氏研究的历史感和内在逻辑性，维氏注重对史料的分析整理，使得扎塘寺在整个宗教文化进程中有了自己的定位，也就使该寺院的艺术现象不再有孤立飘浮的感觉。第二，维氏的相关研究是建立在对杜齐思想的深化与修正之上的，维塔利将杜齐观点中不合理的部分剔除出来，这种鲜明的批判性格和积极建构自己理论框架的特点令人印象深刻。维氏对藏史的熟悉和对艺术作品的整体感觉，无疑帮助他很好地完成了这一步的工作。第三，维塔利大胆地提出了自己的观点，尽管有些地方值得商榷，但他的观点是建设性的，富于启发性。

杜齐在研究中十分注意收集有关藏文史料，为的是能够更深入更准确地把握这

些寺院艺术的历史、宗教文化的背景。他所收集的文献、金石铭文等对艾旺寺、江布寺艺术遗存的断代有直接帮助，文献资料与艺术风格的相互考证，使杜齐确定“萨玛达类型”的基本年代为 11～12 世纪。到了维塔利的时代（20 世纪 80～90 年代），藏学研究的深入，藏文史料及宗教研究资料的积累，为维氏的研究提供了更丰富的资料。在这一基础之上，维氏对杜齐提出的萨玛达类型寺院给予了更具体和准确的认识与界定，其最明显的功绩是排列出了萨玛达类型寺院的年代顺序，这对进一步认识萨玛达类型的艺术发展脉络提供了有力的帮助；其次是在年代学的基础上，通过对史料的梳理找出了萨玛达系列本身在历史宗教文化上的内在联系，这对于为什么这一寺院群会拥有相同或相近的风格的解释提供了确凿的背景资料。

2. 萨玛达类型序列的排出

对于萨玛达类型，杜齐只提出一个年代与地理上的范围，维氏则给予它们年代学上的一个定位。维氏掌握着丰富的史料，擅长整理分析；同时又很注重图案细节的考证；所涉及的面较广，既增加了比较的宽度，也容易找到前后发展变化的依据。总之，通过对大量史料的分析与对艺术风格变迁的把握，维塔利拿出了一个序列。

在“萨玛达类型”这一序列中，江布寺与艾旺寺的艺术作品大致为同一时期（风格很相似），为萨玛达类型中目前所知的最早的一批寺院，年代在 1037 年以前；夏鲁寺建寺在 1027 年左右，其早期艺术作品大致为 1050 年代的遗存；泽乃萨寺的嘉丕殿建于 1037 年左右，其艺术作品晚于艾旺、江布两寺；扎塘寺建于 1081～1093 年（是该系列中唯一有明确记载的寺院）。各寺的艺术遗存的排列顺序为：江布寺、艾旺寺（1037 年以前）—泽乃萨寺（1037 年）—夏鲁寺（1050 年前后）—扎塘寺（1080～1093年）。从而证实在萨玛达类型的系列中，艾旺寺艺术属于最早的一批遗存，而扎塘寺壁塑为最晚的遗存。维氏的“从耶玛寺到扎塘寺”反映的正是萨玛达类型这一序列艺术上的变迁，也是整个 11 世纪卫藏艺术的重要发展线索之一。

从艺术风格变迁的角度看，维氏认为早期的艾旺与江布二寺的艺术为比较明确的“波罗／中亚”艺术的混合，其中中亚艺术的特色更为浓郁；至泽乃萨寺时已出现某些变化，显示出本土化的倾向；到了扎塘寺艺术时期，最明显的变化就是更进一步的藏化（本土化）。维氏理论的亮点是他认为这条艺术发展线索，实际上就是外来艺术不断本土化的过程。笔者非常欣赏维塔利的这个观点，维氏重视藏族艺术

家的作用，强调西藏艺术的发展规律在于不断本土化的过程，这无疑是符合西藏艺术发展的客观规律的。我们也认为，扎塘寺壁画确实显示出更为本土化的特点，毕竟，扎塘寺壁画比艾旺寺的壁塑更完整，更成熟，而这种完整与成熟本身也就意味着藏族绘画技法的提高与观念的进步，这本身便是一种本土化的过程。不过笔者也认为，扎塘寺壁画与艾旺寺艺术的区别并不完全表现在这一点上，甚至最重要的区别也不在这点上，这也是我们下面要深入讨论的问题。尽管如此，维氏提出的这一具体排列序列无疑是对杜齐研究的深化。

3. “萨玛达类型”的宗教文化背景

杜齐当年划定萨玛达类型的寺院群主要根据的是大致相近与相同的艺术风格，但对于为什么这些寺院会出现同一种艺术风格，这些寺院之间到底是一种什么样的关系，没有能够给出一个合理的解释。在杜齐当时的条件下，不可能给予更多的说明，而维塔利在这点上应当说有很大的进展。显然，艺术风格相近的根本原因，很大程度上取决于它们拥有相同的历史或宗教文化的背景环境，换言之，它们在宗教文化方面必然会有内在联系性。维氏通过史料的分析，找到了上述这些寺院之间在宗教文化上的联系，这一部分的进展可以算是维氏研究中最有价值的部分。

维氏的基本结论分为两部分：一、属于萨玛达类型的寺院均与后弘期初期最早的宗教活动团体——鲁梅等10人的活动密切相关，这些寺院不少就属于鲁梅10人中后藏二人——洛敦·多吉旺秋和冲尊·喜绕僧格的活动区域。也就是说这些寺院属于后弘期初期“下路弘法”传承中的后藏部分，[31] 这是他结论的第一个前提。在这点上维塔利用墨虽然不多，却相当精彩，颇令人信服。二、维氏进而提出，上述这些寺院不仅属于后弘期佛教初兴时卫藏“下路弘法”的传承，更重要的是它们很可能代表着宗教文化上“上路弘法”与“下路弘法”两路的汇合，也就是说它们代表着上下两路弘法彼此相交融合的那一个部分。维塔利的第二步是建筑

31. 洛敦·多吉旺秋与冲尊·喜绕僧格均与鲁梅一同赴青海丹底学习佛法，返回卫藏后，鲁梅等在前藏传教，洛敦与冲尊则回后藏传教，他们的活动区域就在年域（后藏的年楚河流域）。参照廓诺·迅鲁伯著《青史》，郭和卿译本，西藏人民出版社，1985年；又觉囊·达热那特《后藏志》，余万治译，西藏人民出版社，1994年。

在第一步的基础上，这些寺院属于“下路弘法”的古寺，但不仅仅于此，它们还是“下路弘法”与“上路弘法”两条线索的汇聚点，即东律与西律的交叉点。

为了证明这第二点，维氏用力甚大，他提供了下面几条证据或思路：一是江布寺的创建者江布·曲洛是阿里教派祖师仁钦桑布的弟子，江布寺后来又成为“下路弘法”后藏二师的活动地点；二是扎巴恩协本人很可能就是艾旺寺的创建者拉吉曲绛，这样艾旺寺便可能是扎巴恩协建立的第一座寺院，扎塘寺则是他建立的最后一座寺院（看来维氏的“从耶玛寺到扎塘寺”这一标题实被维氏赋予了更丰富的含义，它更像是概括了扎巴恩协的一生）；三是泽乃萨寺的大日如来像为四面像，这种样式在卫藏很少见到，但在西部拉达克的塔波寺内有相同内容的塑像，似说明它们之间在艺术上的联系。

扎巴恩协一生涉猎的教义很多，又以密教为主，但他的密教教义来自两条线，一是他的伯父香敦·却巴的传授，二是印度僧人当巴桑结的息结教法，似没有明确的史料证实他与阿里教派之间的关系。依维氏所说，扎巴恩协与拉吉曲绛之间确实存在着某些相似性（两者均为宗教大师；两人均精通医术；两人均为伟大的寺庙建造者，一生建造了大量的寺院等等），但藏文史料从来没有把这两个人联系起来。扎巴恩协是后弘期的著名人物，关于他的生平藏文史料是明确的。另外，即使能够证明扎巴恩协就是拉吉曲绛，也很难证明扎塘寺与艾旺寺与西部阿里上路弘法系统的联系，并不能对“波罗／中亚”艺术的来源给予一个合理的解释。换言之，它同样不能解释为什么上下两路弘法教义的汇合就必然导致“波罗／中亚”两条艺术线索在卫藏地区的汇合。以笔者个人之见，维氏第二步的结论缺乏史料的有力支持，多了些主观想象的成分，但维氏的思路无疑是具有启发性的。

如果萨玛达类型寺院群代表着这样一种上下两路相汇合的交融点，那么它与杜齐的观点已有明显的差距。它首先意味着“萨玛达类型”这一艺术风格流行的时期很短，因为“上路弘法”与“下路弘法”的活动时期并不长，它们主要集中在11世纪前期，不会晚于12世纪；其次，从艺术角度看，它们也只是早期卫藏宗教艺术中的一股支流，只在一个不太大的范围里流行。应该说，维氏的这一范围确实要比杜齐更清楚，也更准确些。杜齐认为萨玛达类型真正的特点在于早期寺院艺术中出现了中亚艺术的影响，它所反映出来的“波罗／中亚”艺术风格应该是早期卫藏美术中具有代表性的艺术样式；而维氏的观点则是卫藏下路弘法传承中有一部分寺院与上路弘法的教义相汇合之后，才推出了一种新的艺术样式——“波罗／中

亚”艺术样式，这种艺术风格在11世纪卫藏宗教美术发展中只是一股支流，并不占据艺术发展的主导地位，虽然它们在早期卫藏宗教艺术中的地位非常重要。

4. “西夏说”的提出

维塔利的第三个贡献在于他对于杜齐“中亚”内涵的质疑与修正。80年代中期，维塔利考察艾旺寺时，壁画已荡然无存，雕塑也仅残存十几尊，与杜齐时代相比较可以说是面目全非，维氏虽然利用了杜齐的考察资料，但对艾旺寺的分析与结论却与杜齐有较大的区别。维氏首先指出，杜齐发现的两条壁画铭记固然有其史料的价值，但却得不到艺术风格的足够支持。维氏认为艾旺寺的雕塑风格表明，艾旺寺并不存在着印度与于阗两种风格的并存，艾旺寺的三个殿堂的雕塑风格实际上是很统一的，因此它只能有一种风格，即“波罗／中亚”艺术风格，用维塔利的话说便是“波罗艺术样式在中亚的译本”，这是一种折中的艺术风格。既然它们是同一种风格，便不可能由两组不同的艺术家所为，只可能由一组艺术工匠们完成，因而也不存在两组艺术家按照不同的艺术传统进行带有竞争性的工作。

其次，维氏认为在“波罗／中亚”艺术样式里，“中亚”这一地区也不可能指于阗。理由有三：一、于阗国在公元1004～1007年间为信奉伊斯兰教的黑汗国所灭亡，在于阗国流行近千年之久的佛教文化始遭灭顶之灾。11世纪初佛教文化已遭重创的于阗已不具备影响卫藏的可能性，更不用说其影响会持续到11世纪末叶的扎塘寺壁画时期，其历史时间显然不符。二、维氏说，据我们所知，没有迹象表明艾旺寺的艺术与于阗佛教艺术相关，至少，目前没有发现任何于阗的古代艺术作品实物能够证实它的风格与艾旺寺壁塑有相似性。这个抨击是很关键的，如果说第一个理由维氏只说对了一半，那么这第二个理由便正在要害处。11世纪初叶于阗国被黑汗王朝灭亡后，其艺术不可能影响到卫藏11世纪中叶以后的寺院艺术，但在11世纪的20～30年代，这种可能性并不能排除掉，于阗国的灭亡势必造成佛教僧人们的大量外逃，其中南逃到吐蕃的可能性完全存在。艾旺寺壁画题记中出现“li-lugs”一词，为什么不可能是于阗艺术风格呢？当然，于阗艺术风格持续影响的可能性不大，至少在半个世纪之后的扎塘寺时代（1090年左右），已不太可能有于阗艺术的影响，但在艾旺寺时代（1030年左右），出现于阗艺术家的活动却是可能的。因此维氏的第一个理由并不能说全对。然而维氏的第二个理由却说得很对，我们今天能够看到的西域或于阗佛教美术作品与艾旺寺的雕塑很难找到共同点，至少我们还没

能发现有与艾旺寺雕塑相同或相近的于阗古代艺术遗存。三、维氏认为“li–lugs”一词也并非一定指于阗不可。“li–lugs”直译为“李域风格”，它只说明是“李域”的风格，“李域”的真正含义为唐朝时赐姓“李”的国家，于阗国王确实被后唐赐姓“李”，但唐朝被赐姓于李的却不只于阗，还有党项拓跋氏，即后来建国西夏的党项拓跋李氏。维塔利的真正用意是说这里的“li”实际指党项拓跋李氏；而“li–lugs”则是指“西夏风格”。这就是维塔利对“中亚”一词的新解——“西夏说”。

维氏的“西夏说”有以下一些根据：从历史时间看，于阗在11世纪以后不再可能成为影响卫藏艺术的一极，但位于西藏东北部的西夏党项国（1038～1226）却有可能。党项夏人自11世纪初起一直在争夺河西走廊，并于1036年“尽有河西旧地”，其边境直接与河湟地区吐蕃部落接壤。更重要的是西夏黑水城发现的藏式西夏唐卡（图11），确实显示出与卫藏早期“波罗／中亚”艺术风格的一致性。维氏认为西夏文化在早期卫藏宗教美术发展中的作用应当引起藏学界的更多关注和重视。尽管我们认为维塔利的“西夏说”尚有值得商榷之处，不过维氏的思路确有启发性。

应当说维塔利对杜齐的观点有两点突破：第一点是维氏排除了杜齐的“二元论”，即早期艺术主要影响来自印度，同时又有一股影响来自于阗，两种艺术在卫藏并存从而形成“波罗／中亚”艺术风格。维氏也承认“波罗／中亚”艺术风格是萨玛达类型的特征，但他的“波罗／中亚”艺术是指“波罗样式的中亚译本”。问题在于维氏也只做到这里，他并没有解释“波罗”艺术样式如何会被“中亚”化的。维氏的第二个突破是他将眼光更多地投向西藏的东北部和东部地区，而杜齐只把注意力局限在西藏的北部地区（即西域），当然，杜齐主要是受到了壁画题记的影响，使他最终很难摆脱这两条题记的束缚。

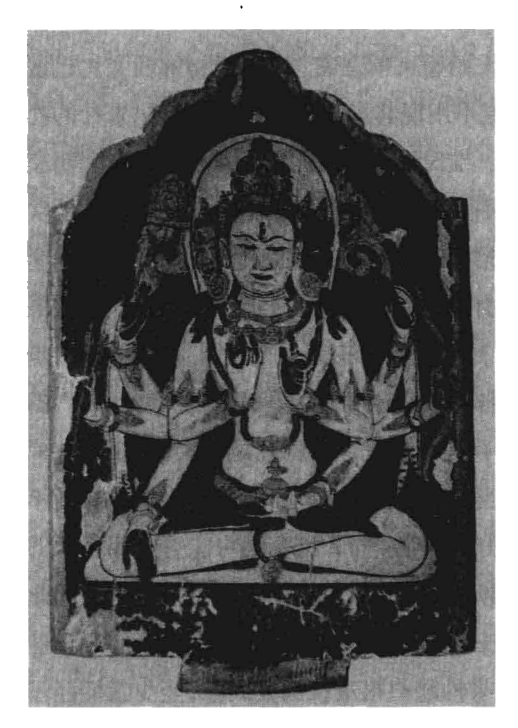


图11　顶髻尊胜佛母，西夏黑水城唐卡

三、C系列 西方学者的相关研究

（一）米歇尔·汉斯对扎塘寺壁画的考察研究

1992年，有三位西方藏学家参观考察了扎塘寺，他们是德籍瑞士学者米歇尔·汉斯（Michael Henss）、荷兰学者胡格·克瑞杰（Hugo Kreijger）以及美籍学者安·金尼（Ann Kinney）。但笔者目前能够接触到的有关他们研究的成果只有米歇尔·汉斯发表于香港国际藏学研究杂志《东方文化》（Orientation）1994年6月刊的《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11世纪的扎塘寺壁画》一文。

在汉斯之前，杜齐和维塔利虽然都不同程度地涉及扎塘寺，但都不是专门讨论研究扎塘寺壁画，杜齐只提供了一些雕塑图片和简短的结论；维塔利的研究比较深入，但重点并不在扎塘壁画，或者说扎塘寺壁画不过是他的早期卫藏艺术某个序列中的一个终点；因此我们尚未见到更全面介绍分析扎塘寺壁画的文章。比较而言，汉斯的这篇不长的文章，却是西方学者中以扎塘寺壁画为研究对象的文章，因此有必要在这里作一介绍。

该文共分四个部分：第一部分简单回顾了西方学者对扎塘寺考察研究的状况，介绍了扎塘寺建造者扎巴恩协的历史及宗教背景；描述了扎塘寺目前的基本情况。第二部分主要谈扎塘寺雕塑，因主像等已不存，这一部分也就相应的很短，主要讨论残存的佛、菩萨背光的细节，特别指出类似这种大型雕像与壁面上的壁画相辅相成、相得益彰的做法，以及背光浮雕的图案风格与西藏的“萨玛达类型”（Samad-type）及中国西域地区佛教艺术的相似性。作者在这部分的结尾处说：“以笔者的经验而言，就其风格来看，其年代之早和它们在西藏艺术史上的重要性，都使得这些异常精彩的壁画在西藏的绘画里处于无与伦比的地位。”该文的第三部分最长，详细地介绍和讨论了中心佛堂中三面早期壁画，重点的问题都有所



图12 扎塘寺壁画局部

涉及，对画面的布局构图、人物的服饰表现，特别是一些细节给予了格外的关注，同时不失时机地加入一些有的放矢的评论。加上该文配有精美的图片资料，图像清晰，色彩绚丽，颇能为该文增色添彩（图12）。

该文的第四部分是作者的观点，我们知道，杜齐和维塔利的研究更多是关注萨玛达类型这一系列的讨论，扎塘寺艺术不过是这一系列中的一个点，也是最后的一个点。他们的重点放在对整个序列的分析研究上，当然这种研究有助于全面地（而不是孤立的）、更动态地（而不是静止的）看待扎塘寺艺术，不过杜齐和维塔利却也相对缺乏对扎塘寺艺术更深入的分析。比较而言，德籍瑞士藏学家米歇尔·汉斯显然更着力于扎塘寺壁画的研究，他在文章的第四部分对扎塘寺壁画艺术来源进行了分析，一方面对维塔利的"西夏说"进行了反驳；另一方面也对扎塘寺壁画的源流提出了自己的看法。

米歇尔·汉斯反驳维塔利"西夏说"的理由是维氏的"西夏说"于历史事实不符。汉斯强调说，没有迹象表明西夏比较成熟的艺术出现于12世纪以前，因此西夏佛教艺术没有可能影响12世纪以前的卫藏艺术，也就是说从历史顺序看，卫藏艺术在前，西夏艺术在后，后面的不可能影响前面的，这个道理很简单。西夏佛教唐卡与卫藏佛教美术风格相似不假，但这正好反映出它们之间的关系不是西夏影响卫藏，而是卫藏影响西夏。汉斯明确地说，我不能接受这样的推论，即吐蕃王朝灭亡时，一批卫藏僧人逃至西夏，又在11世纪初将西夏佛教美术样式带回卫藏，因为没有史料能够证明这一点。[32]

在扎塘寺壁画传承的问题上，汉斯仍然坚持杜齐的"二元论"，他认为在扎塘寺以前的11世纪卫藏艺术中，如夏鲁寺早期壁画（1045～1050年）和大昭寺二期壁画（1080年）中，印度波罗美术影响均占据了主导地位，但扎塘寺壁画的情况与它们显然有所区别，虽然扎塘寺壁画里也能看到比较纯粹的印度艺术风格，

32. 参见米歇尔·汉斯《西藏早期唯一的瑰宝——11世纪的扎塘寺艺术》，1994年。

但同时更能见到来自丝绸之路文化的影响。对于这一现象，汉斯认为，“在卫藏的早期，这一地区曾受到来自印度波罗文化的强烈影响”，但同时又有一股艺术潜流从西藏北部地区进入到卫藏，从而形成了扎塘寺艺术独特的风格。汉斯认为影响卫藏早期艺术的“中亚”成分依然来自于西藏的北方，即使于阗已经消失，尚有佛教的高昌回鹘国和更东面的佛教文化中心敦煌。从表面看，汉斯似乎又返回到杜齐的结论上来，但在他的观点里实际上已经出现了一些新的进展。汉斯并没有将目光停留在于阗这一个点上，而更多注意到在西藏高原的北部、东北部的边缘地区绵延着的那条著名的贯穿亚洲东西经济文化的交通命脉——古代丝绸之路，他更强调的是围绕着西藏的北部、东北部边缘地区的那条丝绸之路对于后弘期早期藏族文化的影响。汉斯已逐渐接触到了问题的关键，汉斯说，“中亚”艺术的影响实际来自于这条丝绸之路上一些与西藏相关的佛教文化中心，诸如于阗、龟兹、高昌和敦煌等，汉斯强调丝绸之路上的这些绿洲城市，在公元8～12世纪期间或多或少地与吐蕃保持着政治、宗教、文化上的往来。换言之，汉斯更注重的是丝绸之路这条线，而不是一些固定的点，这种观点比杜齐进了一步，又比维塔利更为稳妥，也应该更接近中国历史的实际情况。

另外，汉斯在图案细节上的感觉相当敏锐细腻，有一点也许是汉斯所特有的结论，这就是他注意到在扎塘寺壁画中僧人们的形象具有“中国人面相” 的特点，扎塘寺壁画的人物造型中存在着汉地艺术绘画的影响，对这一点杜齐和维塔利似乎都没有注意到，自然也没有提及，他们虽然都认为“中亚”艺术风格的存在是“萨玛达类型”最重要的特点，但他们所谓的“中亚”艺术因素里，并没有明确包括汉地艺术，如前述，对这个“中亚”，杜齐倾向于西域，维塔利则认为是西夏。而在汉斯的文章里，更多地注意到敦煌和高昌的作用。笔者以为，汉斯所谓的壁画中的僧人们呈现出“中国人面相”，并不是说壁画中僧人的族属为汉族，而是指扎塘寺壁画在表现这些僧人时采用的是汉式画法，即人物造型上的汉式表现方式，而这一看法正好与中国考古学家宿白不谋而合。

（二）西方其他学者的相关研究

前面我们叙述了中国考古工作者的考察研究（A系列）和意大利藏学家杜齐、维塔利对“萨玛达类型”（包括扎塘寺壁画的一个艺术序列）的考察研究（B系列），

除此之外，因20世纪50年代以后大量藏传佛教唐卡和金铜像流入国外的国家或私人博物馆，西方世界对这些藏品（唐卡和金铜造像）的系统研究在20世纪90年代以后在逐渐升温，一批相关的研究著作也陆续问世，[33]这些著作或论文不可避免地要涉及后弘期早期绘画艺术的问题，对这部分，我们称之为"C"系列。C系列的研究对象主要是流失国外的唐卡与小型铜像，它们与西藏寺院内的壁画与雕塑造像的区别似主要在于作品本身能否移动，寺院内的壁画与雕塑属于不动产，而唐卡（卷轴画）与小型铜像可以比较方便地携带移动，也正是因为这个原因，大量的藏传佛教唐卡与小型铜像在1959年以后流失国外。

就目前我们能够接触到的有限资料来看，玛丽莲·M·莱因（Marylin M. Rhie）与罗伯特·A·F·瑟曼（Robert A. F. Thurman）通力合作撰写的《智慧与慈悲》(1991年)，以及简妮·凯萨·辛格(Jane Casey Singer)与斯蒂文·M·格萨克(Steven. M. Kossak）合著的《早期卫藏绘画》(1999年)，是近年来在西方藏学界影响较大的两本专著，两本专著的共同点是它们都是以馆藏或私人收藏的作品分析为重点，书中提供大量作品图片，根据图片对作品进行详细的分析论证，图片精美，分析也详尽深入，有的放矢，确实不失为艺术史研究的一种好方法。两本书的序言又都有比较详尽的史论部分，作为对全书提纲挈领的综述。

《智慧与慈悲》一书里有玛丽莲·莱因写的《西藏宗教艺术的美学、年表及风格史》前序论文，其中包括了西藏宗教艺术简史的部分，在涉及11世纪后弘期早期部分卫藏艺术时，她客观而简略提到了杜齐的观点，"在这一时代里（12～13世纪），最完美和令人感兴趣的作品是后藏艾旺寺和乃萨寺的不朽雕像，它们是这样一些反映了西藏与中亚或于阗艺术之间联系的极少的遗存。艾旺寺的题记阐明了'印度'与'于阗'风格的存在。杜齐曾两次对这些造像进行拍摄和研究，他推测这些身着奇特服饰的佛与菩萨造像风格（图13）可能正是于阗样式，这个结论应当是可信的，虽然证据很少，但这一风格已被人们初步归属于于阗的艺术"[34]。

33. 参照［德］大卫·杰克逊《西藏绘画史》第一章《西方学者以前的研究》，第3～22页。该章列举了20世纪西方学者关于西藏艺术的研究成果。向红笳、谢继胜、熊文彬译，西藏人民出版社·明天出版社联合出版，2001年。

34. 见玛丽莲·M·莱因等著《智慧与慈悲——西藏宗教艺术》，纽约，1991年。

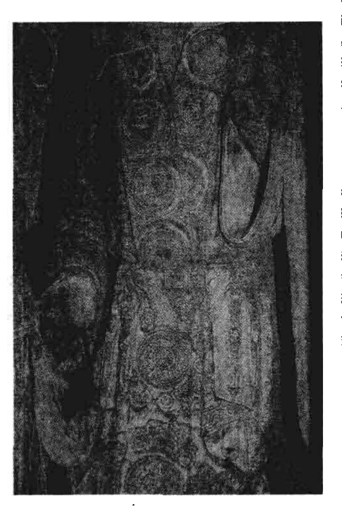


图13 艾旺寺菩萨服饰上的图案

所谓“极少的遗存”之说，是指这种带有中亚或于阗艺术风格的艺术多少带有偶然性，或是少数派，而从总体上看，早期中部西藏的艺术风格主要受到印度波罗艺术样式的影响和规定，这种观念在西方藏学界一直占据统治地位。在对早期西藏艺术源流进行归纳式总结时，玛丽莲·莱因的一段话说得言简意赅：“毫无疑问，这段时期（后弘期）在西藏艺术中是最引人入胜，也最为复杂和困难的时期。只有极少数的作品有年代题记，以供断代和梳理，而来自不同传统的多样风貌，又很难理出头绪。特别是对于东部西藏的艺术，人们几乎是一无所知，而西部与中部（卫藏）这两个地区的艺术风格迥异，却同样富于创造力。在西部西藏，克什米尔艺术传统相当浓厚，而在卫藏，印度波罗王朝（8～12世纪中期）以及属于波罗系统的尼泊尔艺术传统是其最主要的艺术灵感的源头，这类风格一般被称作是‘印度—尼泊尔风格’。其他地区的艺术源泉还有来自南印度与中亚，特别是中亚的那些佛教文化中心于阗和敦煌的影响。”应该说，莱因的这一段话反映了西方藏学界对卫藏后弘期（11～15世纪）佛教美术发展状况的基本认识。

从某种意义上看，包括米歇尔·汉斯关于早期卫藏壁画（扎塘寺与大昭寺的早期壁画）的研究，都可归属于20世纪90年代以后西方藏学家们的研究队列，即C系列，这一研究系列的突出特点是在对早期卫藏绘画源流的认识上，更突出地强调印度佛教艺术传统对后弘期早期卫藏艺术所产生的直接影响，换言之，杜齐与维塔利对后弘期早期艺术的研究中，相对比较重视“中亚”这一块的研究。如果说，杜齐的“波罗／中亚”艺术样式这一概念，意味着两种艺术风格在后藏地区的汇合；维塔利则认为这一概念实际上反映了两种艺术风格已融为一体，其中“中亚”艺术的因素相对比较浓厚；那么，C系列的基本观点是，早期卫藏美术的真正根源在东印度佛教美术，即使早期可能出现了一些“中亚”艺术的因素，也仅仅是一个枝节问题，这一系列包括米歇尔·汉斯对扎塘寺、大昭寺壁画的研究，胡格·克瑞杰对夏鲁寺壁画的研究，以及简妮·辛格、斯蒂文·格萨克等对早期唐卡的研究等。基于这一观点，这些学者把精力更多投入到对东印度佛教艺术本身研究上，他们更加关注11～12世纪东印度佛教艺术与卫藏的关系问题，诸如印度哪些地区的艺术流派曾对卫藏早期艺术产生过影响？这些影响是通过什么样的渠道产生的？对于西藏绘画的图像学、美学及艺术风格方面，东印度的佛教是如何发挥作用的？等等。应该说，他们在这方面所作的努力，无疑又使早期卫藏绘画的研究有了一个大的进展，他们研究的真正价值也主要体现在这方面。在这一系列里，简妮·凯萨·辛格与斯

蒂文·M·格萨克合著的《早期卫藏绘画》更具有代表性，所探讨的层面更为深入与广泛，也多有新意。

（三）简妮·辛格与斯蒂文·格萨克的研究

简妮·辛格在《早期卫藏绘画的文化根源》一文的卷首指出："后弘期卫藏最早的绘画中充满了东印度艺术所建立起来的样式与各种因素。的确，奠定11～15世纪初期西藏绘画基本样式的最重要的艺术来源有两支，其中之一便是来自东印度的美学的和图像学方面的准则。另外一支主要来源为加德满都河谷地区的艺术传承，加德满都河谷地带的艺术家们至少早在13世纪时，就已经为萨迦派所属的寺院所看重。"[35]

为了说明这一文化现象出现的原因，辛格在该文中以很大的篇幅论述了东印度佛教文化与卫藏之间在后弘期前二百年间建立起来的特殊关系。她指出，后弘期之初对于卫藏宗教界人士来说，最重要的任务就是"纯净教义"，为了这个目的，一代又一代的藏僧不辞辛苦赴印度学法取经，以至于在公元1000～1200年期间，印藏之间形成了一个相互往来的热潮。赴印度学法的藏僧，大多集中在东印度的那烂陀、奥丹塔普利和超戒寺（Nalanda、Odantapuri和Vikramashila）等著名的佛学院，还有相当部分在东北印度的鹿野苑。简妮·辛格认为，正是这二百余年印藏双方佛教文化的密切接触，才奠定了后弘期早期卫藏佛教艺术形成发展的基本样式和风格。

如果说，简妮·辛格从早期卫藏绘画的文化根源方面，探讨了东印度佛教文化给予卫藏后弘期前期的佛教艺术以决定性影响的人文背景，那么，斯蒂文·格萨克的《早期卫藏绘画的风格演变》一文则从具体的图像学、风格学的角度上，细致深入地分析了东印度佛教艺术对卫藏后弘期前期的深刻和全方位的影响和规定性。

格萨克简单地提到10～12世纪期间东印度波罗佛教美术的遗

35. 参照简妮·辛格《早期卫藏绘画的文化根源》，载《神圣的图像——早期卫藏绘画》p.3，1999年。(*The Cultural Roots of Early Central Tibetan Paintings*, by Jane Casey Singer, from *Sacred Visions——Early Paintings from Central Tibet*, 1999.)

存情况。他指出，印度佛教美术遗存中后期大乘佛教及密宗的艺术遗存极少，壁画几乎不存，[36] 印度布画则荡然无存，石雕的数量也相当有限，只有贝叶经刻版插图是目前能够看到的可供比较的早期绘画遗存。[37] 贝叶经版画虽然可以作为同时代的绘画作品遗存，但它的画幅太小(属于细密画范畴)，高只有7.5厘米，宽不过5厘米，每幅画面里大多只画一尊佛，构图简单，容量很小，作为参照物其实是有相当大的局限性的。(图14)

格萨克还简要叙述了东印度佛教艺术发展的情况：10～13世纪的东印度佛教艺术存在着两种风格，一种是流行于比哈尔地区的样式，另一种是流行于苯迦尔地区(也包括比哈尔与苯迦尔交界的地区)的艺术风格；它们之间是有区别的。其中真正与卫藏地区后弘期前期艺术风格联系密切的应当是苯迦尔艺术风格(Bengali-style)。格萨克认为卫藏早期的绘画源头在很大程度上与超戒寺相关，超戒寺虽然位于比哈尔境内，但它处于比哈尔与苯迦尔交界的边境地带，其风格主要属于苯迦尔类型。超戒

36. 根据斯蒂文·格萨克（Steven M. Kossak）文中所提供的资料，10～13世纪期间，东印度本土的壁画仅存于那烂陀的一个名叫Sarai Mound的寺庙内，且已为残片。另外在缅甸的一所古刹Abeyadamd(如今称作Myanamar寺院）里尚保存一些早期壁画，色彩损坏相当严重，但线条流畅，造型优美。作者认为其风格当为典型的东印度佛教艺术风格。见斯蒂文·格萨克《早期卫藏绘画的风格演变》，载《神圣的图像——早期卫藏绘画》，1999年，第30页。

37. 现有300余页贝叶经保存在世界各大博物馆内，最早的贝叶经可追溯到公元9世纪左右。早期贝叶经一般没有插图，有插图的贝叶经木版水彩画最早的年代在1000年左右，大部分则属于11世纪后期至12世纪前期这一阶段，正好与卫藏后弘期早期同时代。见斯蒂文·格萨克《早期卫藏绘画的风格演变》。

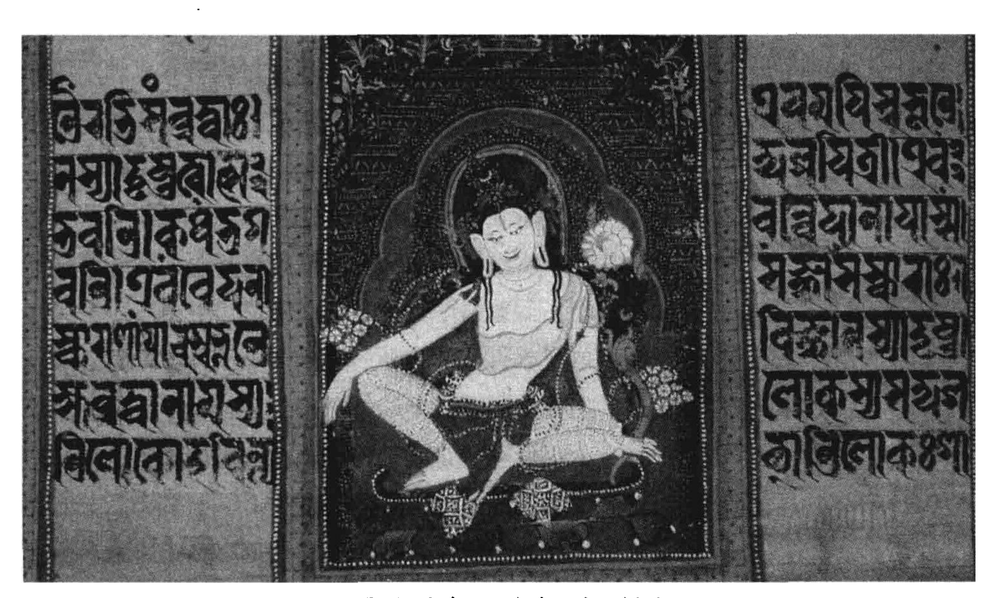


图14 印度11世纪左右的贝叶经插图

寺不仅是东印度著名的佛教密宗学院，它更因阿底峡而闻名于西藏，阿底峡曾任该寺的住持；超戒寺在1080年以后成为藏族僧人赴印度学法的重要基地。

格萨克问道："当我们声称从11世纪后期直至13世纪，西藏绘画最主要的艺术传统为东印度绘画风格时，这一说法究竟意味着什么？东印度艺术的影响究竟到什么程度——是否既包括具体图像，也包括整体的艺术理念？我们是否能够清楚地证实这一影响的存在？来自东印度艺术的影响究竟是一次性的，还是持续不断的？" 为了回答这一系列的问题，格萨克从艺术的基本观念、表现的内容题材、画面的经营位置、构图上的空间意识、人物造型、线条表现特征、色彩以及图像学里的一些特殊图案风格等各个方面，逐一论证卫藏早期绘画与东印度艺术的关系。[38] 应该说对东印度佛教艺术与卫藏后弘期早期绘画的关系，格萨克的研究是相当深入的。

值得注意的是，格萨克讨论的重点是东印度佛教艺术与卫藏绘画的关系，但他的文章中也提到了早期卫藏绘画中的"中亚"艺术问题，虽然只是寥寥几笔，却显示出作者眼光的犀利。对于早期的"中亚"艺术问题，格萨克有两个看法值得注意：一是格萨克注意到了所谓"中亚"艺术风格的复杂性；二是他意识到"中亚"艺术因素进入卫藏当属于较早的情况，认为卫藏出现"中亚"艺术因素可能是在东印度佛教艺术风格在卫藏占据主导位置之前（这一看法正好与杜齐相反），而且出现在卫藏早期壁画中的情形要多于唐卡，也就是说，早期卫藏壁画中更多地反映出艺术的折中

38. 格萨克在文中指出：一、一些可以确认属于11世纪后期至12世纪前期的最早的卫藏唐卡当是直接受到东印度艺术风格影响的作品，其中一部分呈现出典型东印度艺术风格的作品，很可能是由东印度艺术家为西藏的施主绘制的。最早的卫藏唐卡无疑与阿底峡创建的噶当派相关，阿底峡曾向他主持过的超戒寺定购过三幅印度佛画（Pata）；阿底峡的弟子们也很可能会派人到超戒寺定购佛画并带回西藏；噶当派的早期唐卡风格在此基础上形成，并逐渐影响到其他教派和整个卫藏地区。二、12～13世纪初期卫藏佛教艺术中，东印度佛教绘画样式显然占据主导地位，13世纪以后，唐卡的作者更多由藏族艺术家所为，本土的色彩渐浓，东印度艺术风格减弱，但仍有迹象表明，东印度艺术仍在不断地影响着卫藏，直到佛教在印度逐渐衰亡，尼泊尔佛教艺术风格逐渐取代东印度风格曾经占据的统治地位（13世纪中期以后）。三、格萨克认为卫藏早期唐卡的制作方式可能有下列三种情况：第一种是在印度旅行或在印度学习的藏人向当地印度艺术家定购佛画，并将其带回西藏；第二种是一些印度艺术家在西藏巡回旅行时，根据寺院或施主的要求绘制唐卡（类似一些流浪艺术家，后来在西藏工作的尼泊尔艺术家大多也采取同样的方式，而这是有史料记载的，格萨克也是据此才类推出早期卫藏绘画制作的一种重要方式，很可能正是由这样一些类似于"打工仔"的外国艺术家在西藏巡回作画构成的——笔者注）；第三种情况是西藏的艺术家按照东印度的艺术传统制作唐卡作品。在他列举的三种方式中，前面两种都是由印度艺术家按照西藏施主的要求作画，所不同的只是制作地的区别，第一种是在印度，第二种是在西藏。换言之，早期卫藏唐卡的形成，实际上是在一个特定的时期内，由印度画家们按照西藏佛教徒的特殊要求绘制的一个画种。格萨克说，否则我们很难解释为什么卫藏唐卡与印度绘画的风格如此相似。

性格，在涉及这个问题时，他特别提到了扎塘寺壁画(图15)。

斯蒂文·格萨克说："卫藏的绘画可分为两大传统：一类是寺院壁画，另一类可携带移动的绘画，它们主要是唐卡(这种画可悬挂或贮藏)。属于14世纪以前的壁画数量很少，而11世纪的壁画则大部分呈现出一种东印度与中亚艺术混合式的风格（其中中亚艺术风格主要体现在服饰上），由于中亚风格是如此多样化，以至于它们很难被归属于某一个具体的艺术流派或是艺术传统。在大多数的情况下，这些绘画的作者究竟是当地人还是外来者，还很难确认。……耶玛寺(1037年以前)现已毁坏，人们只能根据图片了解它原有的艺术遗存，该寺壁画颇有些民间趣味，但主要风格来自早期东印度的艺术传统。耶玛寺壁画中的一则题记表明，其壁画作者中至少有一位是藏族。带有东印度艺术风格的残片在夏鲁寺尚有一些保存，但保存状态最好，画得最为出色，也最为完整的早期壁画则保存在扎塘寺内一个小佛堂里(1093年)。这些壁画显示出更晚一些时候、也更为线条化的东印度艺术风格与中亚艺术风格的混合，而它的这种折中性格可能是上述整个一组早期壁画群中最为显著的。"[39]



图15 扎塘寺壁画中菩萨的服饰

从这段不长的叙述中，我们可大致了解到斯蒂文·格萨克对于11世纪早期壁画的基本认识。一是早期壁画为东印度与中亚两种风格的混合，其中扎塘寺壁画的时期较晚，其折中性也最为明显和突出。二是"中亚"艺术的复杂性，早期卫藏艺术中的这个"中亚"艺术因素很难归类于"中亚"地区的哪一个艺术流派或艺术传统。也正因为如此，格萨克从没有具体谈到这个"中亚"究竟指哪里，只是几处谈到中亚因素时，他都提到了敦煌。三是在涉及"中亚"艺术风格时，他指出这些风格主要表现在服饰方面。

在后面的文章中，格萨克还曾若干次以扎塘寺壁画为例，但

39. 斯蒂文·格萨克《早期卫藏绘画的风格演变》，载《神圣的图像——早期卫藏绘画》，1999年，第27页。

40．关于扎塘寺壁画的作者，维塔利明确认为当为藏族艺术家。参见维塔利《卫藏早期寺院》，1990 年。但斯蒂文·格萨克对此似乎抱有怀疑态度，见《神圣的图像——早期卫藏绘画》。

他的用意旨在说明，扎塘寺壁画的构图与空间意识，反映出更为浓厚的东印度艺术的影响，这一论证与格萨克的基本观点并不矛盾，因为扎塘寺壁画的时代（11 世纪末期）已进入到格氏提出的卫藏东印度艺术占统治地位的时期了（图 16）。另外，我们还应注意到格氏对扎塘寺壁画（也包括夏鲁寺或者耶玛寺等的壁画）的作者的族属尚保持着怀疑的态度，[40] 上述那段话里，他提到大多数的情况下，这些寺院的壁画的作者还很难确认他们是本地人，还是外来者。



图 16　扎塘寺佛堂第六铺壁画下部局部

四、总结归纳和提出问题

（一）以往关于扎塘寺壁画研究的特点

在大致罗列出以往有关扎塘寺壁画研究的著述或论文后，从中可以感觉到这样一些特点：一是对扎塘寺的考察调查并不晚，但对它的认识与重视程度有一个逐渐深入的过程。早期的考察无论是国内还是国外，大致都开始于20世纪40～50年代，杜齐的考察是在1949年，中国文物调查队则是在1959年，基本上属于同一时期。1956年杜齐在考察报告中只简单涉及扎塘寺，并将它归类于早期寺庙；1959年中国文物普查队发表的调查记中没有提到扎塘寺，当时所涉及的西藏寺院还只限于西藏历史和宗教上最重要及最著名的一些寺院（如桑耶寺、大昭寺、昌珠寺、白居寺等），类似于扎塘寺这类规模不大又不属于主导流派的寺院，可能并没有引起足够的重视。人们重新关注扎塘寺壁画已是80年代中期以后，1985年西藏文物普查队调查扎塘寺，1986年提出考古报告，对于其建筑及壁画的年代价值有了明确的认识；1988年维塔利考察扎塘寺，90年代写出专著，对扎塘寺壁画有了更深入的研究。中西方对于扎塘寺的调查研究虽然彼此没有关系，但他们的时间进程却显示出惊人的一致性，无论是20世纪四五十年代的第一次，还是八九十年代的第二次。

第二次考察研究热潮的到来与第一次的文物考察之间相隔近40年的时间，可谓十分漫长，而40～50年代与80～90年代的两次考察研究的性质也有很明显的不同。40～50年代的第一次考察，严格地说，尚属于文物普查的性质，包括杜齐亦属于同样的情况。而到了80年代以后的第二次考察，已经是有的放矢，有备而来，西方不少研究艺术史的藏学家的考察计划中，扎塘寺是一个重要的对象。显然，对于扎塘寺壁画在西藏艺术史上的价值以及它们在宗教文化上的意义，学术界已经有了更明确和充分的认识。

二是我国与西方的考察研究基本上沿着各自的线索进行的，彼此没有影响，没有交叉，呈平行线状态，甚至在很大程度上彼此相当隔绝，互不了解对方的考察与研究的进展与成果，更谈不上互相利用资料了。这两条线索也各自表现出不同的特点。我国的考察研究主要限制在考古范围内，而且主要以单个寺院的考古调查为主，但就当时的考古调查基础看，何周德与宿白在调查报告中也都提到了夏鲁寺护法神殿壁画，可见中国考古学家主要是将夏鲁寺早期壁画作为扎塘寺壁画研究的参照物（按：80年代西藏文物普查队尚未发现艾旺寺残存雕塑）。比较而言，西方藏学界以杜齐为首的B系列，主要将扎塘寺壁塑纳入到“萨玛达类型”序列（西方的萨玛达类型中也包括了夏鲁寺早期壁画，属于萨玛达类型的艾旺寺雕塑为1030年前后的艺术遗存，夏鲁寺早期壁画大致为1050年左右的遗存），这是一个主要分布在后藏康马、江孜、日喀则一带的11世纪期间的寺院群，其主要特点是流行着一种综合式艺术风格——“波罗／中亚”艺术风格，这一艺术风格背后的宗教集团则是“下路弘法”一系的宗教活动，而这个萨玛达类型序列中的最后一例便是扎塘寺壁画，它是1090年左右的艺术遗存。就11世纪卫藏早期佛教艺术整体的研究看，西方藏学界取得了比较突出的进展，但就扎塘寺及扎塘寺佛堂壁画个案的考察研究而言，中国考古学家细致深入的调查，以及在此基础上的整理归纳，都是我们今天研究的重要基础。

三是由于中西方藏族艺术研究存在着上述的不同，研究也就各有特点，争论的焦点也不一样。比较而言，中国考古学家研究的焦点似主要集中在扎塘寺壁塑的断代、教派归属、内容的诠释等方面。在艺术源流的解释上，就壁画的艺术风格而言，何周德认为印度影响相当明显，而宿白认为人物造型上多内地影响（并没有排除来自印度方面的影响）。西方藏学家在涉及11世纪卫藏的萨玛达类型的寺院艺术时，争论的真正焦点是“中亚”的内涵问题。应该说，中西双方的学者大都承认扎塘寺壁画（以及萨玛达类型）在艺术构成上的多元化特点，只是对其具体的基本构成因素有不太相同的看法，而不同看法也主要集中在对“中亚”这一块上，中国的学者一般不使用“中亚” 这类含糊不清的概念，而具体使用“藏”、“汉”等更为明确的民族艺术定义。西方学者也许是因为他们所处的立场不同，传统上他们有将中国的西部、西北部地区统称为“中亚”（亚洲的腹地）的习惯，而扎塘寺壁画中出现的非印度艺术因素又是一种相对复杂的部分，因此用一个相对含糊的地理文化概念即“中亚”，也不失为一种智慧。正是由于这个原因，笔者在本书里，继续沿用了“中

亚”这一说法。

西方学者的争论主要集中在对“中亚”的解释上，也就是说，在大的基本框架上他们没有什么分歧，但在对“中亚”的解释上有不同的答案：杜齐的答案是“于阗说”；维塔利是“西夏说”；汉斯则是“丝绸之路说”，而简妮·辛格的文章中则基本省略掉了“中亚”这一因素。他们各有各的道理，但似乎都未能给出一个完全合理的解释。

其实，问题还不仅仅是要给“中亚”一个合理的解释，问题的关键是要给这个“波罗／中亚”艺术风格的萌芽、形成、成长、成熟的过程一个客观的解释，这也是最终能够合理解释扎塘寺壁画之艺术源流的重要基础。

（二）问题在哪里

我们总结了迄今为止与扎塘寺壁画研究相关的不同系列的研究成果和特点，从研究的角度看，西方学者们的研究固然已相当深入，其中不乏精辟见解，但总的来说，似乎还有一些基本的关系尚未理清理顺：一是扎塘寺壁画与“萨玛达类型” 之间的关系，换言之，萨玛达类型是否就是扎塘寺壁画唯一的源头？二是11世纪卫藏地区的艺术与宗教集团之间错综复杂的关系，扎巴恩协（扎塘寺的创建者）、扎塘寺及扎塘寺佛堂壁画是如何反映出整个11世纪卫藏佛教文化的发展态势的？三是萨玛达类型是否就是“波罗／中亚”艺术风格的原型？“波罗／中亚”艺术风格的形成时间与地点究竟在哪里？四是11世纪卫藏与周边民族地区文化之关系，这个大的历史、民族关系史对于扎塘寺壁画究竟意味着什么？总之，不理顺上述这些基本关系，我们很难对早期卫藏艺术的形成作出一个既合乎历史史实，又符合逻辑，同时又符合艺术发展规律的结论来。

应该说，杜齐、维塔利等在卫藏11世纪佛教艺术中界定出“萨玛达类型”是一个重要的进展，特别是维塔利使萨玛达类型艺术

41．夏鲁寺现存壁画中的大部分为元代重新修缮时的遗存（14世纪前期），但也有少部分壁画，如护法神殿（贡康）中的部分壁画、佛母殿中的部分壁画等是夏鲁寺建寺初期的壁画遗存，这后一部分我们称之为夏鲁寺早期壁画。参照 EARLT TEMPLES OF CANTRAL TIBET.《西藏中部早期寺庙》［英］罗伯特·维塔利著，伦敦，1990年。又［荷兰］Hugo Kreijger：*The Yum—chen—mo Chapel of Zhalu* [circa 1040--1045]，转引自谢继胜《国际藏学研究新动向——第九届国际藏学讨论会论文综述》，《中国藏学》2001年第3期。

风格的研究更为具体和深入，从某种意义上说，艾旺寺雕塑、夏鲁寺早期壁画[41]以及扎塘寺壁画确实都可以列入“萨玛达类型”序列，或者说它们可以算是“萨玛达类型”的一种延续，因为它们拥有共同的特征，这些共同特征包括：一、它们的艺术风格呈现或主要呈现为“波罗／中亚”式的综合性风格；二、这些寺院均为“下路弘法”的寺院艺术遗存。

找到萨玛达类型艺术这一“波罗／中亚”艺术风格在卫藏最早出现的先例，似乎也就找到了扎塘寺壁画艺术的传承，西方学者们的工作就做到了这里，但事情似乎并不是这样简单，还大有可讨论的地方。这里包括两层含义：一、扎塘寺壁画主要继承了萨玛达类型艺术的传统，但萨玛达类型艺术却不是扎塘寺壁画唯一的源头；二、“波罗／中亚”艺术风格似乎也并非萨玛达类型艺术的首创，换言之萨玛达类型艺术并不是“波罗／中亚”艺术的源头。归根到底，“波罗／中亚”艺术风格是如何形成的？在哪里形成的？在什么时代形成的？这一系列问题都还没有得到解决。如果说11世纪前期的卫藏有可能出现印度波罗艺术样式——杜齐认为西藏后弘期最早出现于卫藏的就是东印度波罗艺术风格，这个观点对西方藏学界影响甚大（对此笔者持保留意见，后面我们会讨论这个问题）；但在吐蕃的内缩与分裂时期，卫藏与外界接触的机会和可能都很小，为什么会出现或流行与“中亚”艺术相关的样式？

实际上，西方B系列的藏学家们所作的种种努力，在很大程度上都是为了说明后弘期早期卫藏为什么会出现“中亚”艺术风格的影响，这是一个必须要解释的问题。按杜齐的观点，“波罗／中亚”艺术风格的形成地点就在“萨玛达”这个地区，在艾旺寺曾经有两组艺术家在工作，一组与印度艺术风格相关，另一组则与于阗艺术样式相关；由于这两组艺术家的存在，就使得上述的这两种艺术风格于11世纪前期同时汇聚于后藏的艾旺寺，也就形成了一种带有综合性质的新的艺术风格。换言之，“波罗／中亚”艺术风格的形成地在萨玛达乡的艾旺寺或江布寺，“中亚”艺术风格是由于阗艺术家们带进去的，因而萨玛达类型艺术便是“波罗／中亚”艺术风格的始作俑者。杜齐当初得出这一结论是有一定根据和逻辑性的（根据艾旺寺东配殿壁画题记中对“于阗”风格的认证），然而，这一解释尽管能够自圆其说，却给人以一种感觉：如果当时没有这两组艺术家，那么这种风格便不会产生，这样一个对于卫藏佛教文化复兴有着重要意义的艺术风格的形成，似乎太过于依赖一种历史的偶然，即使是用这一条壁画题记可以解释萨玛达类型艺术，也很难给扎塘寺壁

画一个更合适的解释，因为11世纪末期的扎塘寺壁画里“中亚”艺术风格显然有继续上扬的趋势，用“于阗说”无论如何没有办法自圆其说，在整个11世纪能够始终存在并一直发挥作用的“中亚”艺术风格，应当是一支既有较高艺术水准，同时也有相对较强文化背景的“中亚”佛教文化。杜齐的解释显然有其经不住推敲的薄弱环节，一旦其中哪个因素出现了问题，这个观点也就很难成立。

维塔利批评了杜齐观点的不合理处，但在整体框架上仍延续着杜齐的构架，所要做的只是替换一下“中亚”的内容。维氏试图用“西夏”代替“于阗”，显然是意识到了杜齐“于阗说”的偶然性，比较而言，西夏国在10世纪后期至14世纪前期都是中国西北部一个重要的民族文化基地，但“西夏说” 却使问题更为复杂化。西夏的崛起是在10世纪后期，但在文化上有所作为当是在12世纪以后，至少在11世纪以内，西夏的佛教艺术还没有能力影响其他民族。事实上，西夏的佛教艺术主要受惠于西藏，而不是影响西藏，西夏佛教艺术真正能够作为一个影响源而影响到其他民族，可能已是在蒙元时期（13世纪以后），当然这就更晚了。如果说11世纪前期，于阗艺术家有可能出现在卫藏地区，有可能为寺院制作壁画和雕塑，那么，在这个历史时段上，西夏的艺术家却不太可能深入到卫藏腹地来作画。那么，印度的“波罗”又如何能够与“西夏”艺术融为一体呢？这样，维塔利既不能给出一个时间上的点，同时也不能给出一个地理上的点，更没能给出一个合理的答案。

简言之，这个“中亚”艺术风格究竟是由谁（于阗人或西夏人？）带进来的？为什么要带进来？通过什么途径带进卫藏？这一系列的问题都还需要回答。“波罗/中亚”艺术样式形成的前提是当时的卫藏一定要具备两种（或两种以上的）艺术风格的交汇融合，一是印度“波罗”式，二是“中亚”式；但是在当时的历史状况下，至少在11世纪前期（在卫藏后弘期初期），不仅“中亚”的艺术风格没有可能直接进入卫藏，就连东印度波罗艺术样式，同样也没有机会出现于卫藏（东印度波罗艺术真正进入卫藏已是11世纪中期以后），尤其是这个印度“波罗”艺术风格已然是被“中亚”化了的“波罗”样式，它怎么可能直接来自东印度？总之，如何解释开始于艾旺寺而结束于扎塘寺，几乎贯穿于整个11世纪卫藏早期美术中“波罗/中亚”艺术风格的形成与发展，依然没有获得实质性的进展。

显然，寻找到萨玛达类型艺术——“波罗/中亚”艺术风格并不意味着扎塘寺壁画源头的问题已经解决，毋宁是问题才刚刚开始切入，萨玛达类型并非“波罗/中亚”艺术风格的始作俑者，它也是一个接受者，作为一个接受者，它与扎塘寺壁

画并没有本质的区别，区别仅在于时间的前后(萨玛达类型艺术要早于扎塘寺壁画大半个世纪)。另外，对于萨玛达类型艺术的研究也只是扎塘寺壁画源流分析的一个方面，扎塘寺壁画产生于11世纪末期，此时卫藏地区的宗教文化已经从萨玛达类型的早期复兴时期转向教派萌芽形成阶段，来自阿里古格的“上路弘法”佛教文化，也与来自安多丹底的“下路弘法”相汇合，卫藏地区佛教文化和艺术已出现许多新的气象，这些都在扎塘寺壁画中得到了反映。扎塘寺壁画突出的多元化特征，还明确体现出11世纪中国西部诸民族文化的交流汇聚的这一特殊的历史文化现象。总之，扎塘寺壁画形象地记录了11世纪卫藏、青藏高原乃至中国西部地区佛教文化的许多鲜为人知的发展迹象，对于扎塘寺壁画透露出来的这些新的信息，我们还需要进一步分析研究。

(三) 笔者的研究思路

在本书中，笔者的研究思路基本是沿着这样一条线索进行的，它包括四个大的部分：第一部分是对扎巴恩协、扎塘寺以及扎塘寺佛堂早期壁画的基本情况的整理及分析（第1～3章）。第二部分是进而探讨扎塘寺壁画艺术传承的根源——萨玛达类型即“波罗／中亚”艺术风格的形成和渊源，以及这一艺术风格背后的宗教文化活动（第4～5章）。第三部分是在考察探讨“波罗／中亚”艺术风格的成因时逐渐凸现出来的西北吐蕃，考察和研究9～11世纪西北吐蕃的萌芽、成长及成熟的历史过程；西北丝绸之路与西北吐蕃的特殊关系；作为民族文化走廊的丝绸之路，在“波罗／中亚”艺术风格形成中所发挥的特殊作用等（第6～7章）。第四部分是考察扎塘寺壁画在11世纪卫藏、青藏高原乃至中国西部地区佛教艺术中的定位，最终通过扎塘寺壁画这个独特的视角，对11世纪卫藏吐蕃与周边民族地区以及中原文化的民族关系与文化交流，有一个初步的认识（第8章）。

1. 对扎巴恩协、扎塘寺壁画的历史综述及认识

我们的研究基础应当建筑在对扎塘寺及扎塘寺壁画的客观认识上，要客观准确地认识扎塘寺壁画，首先应该对其建造者扎巴恩协，有更深入的了解和把握。本书第1章以扎巴恩协与他所建造的扎塘寺的历史综述为主，扎巴恩协(1012～1091年)的一生几乎占据了11世纪的大半，他少年出家，79岁高龄时去世，漫长的宗教生

活因浓厚的密宗色彩而充满了神秘性。他因修炼密宗而获得大成就，又因为这些成就而变得极其富有，于是一生广积功德，建造了大量的寺庙和神像；他是著名的“伏藏”发掘者，一些重要的医学典籍就是由他发现的，他本人也因此而成为著名医师。总之，扎巴恩协是一位充满了热情与创造力的高僧，扎塘寺是他所建的最后一座寺院，这座寺院在当时的壮观雄奇使它一跃成为鲁梅派的四大圣迹之一。扎巴恩协在卫藏佛教文化复兴时期究竟是什么样的人物？他所建造的扎塘寺究竟属于哪一教派的寺院？这些问题都将为扎塘寺壁画的诠释提供最基础的资料。虽然早期的史料十分有限，但在爬梳历史文献的过程里，我们仍能感觉到扎巴恩协及他所建立的扎塘寺，并未因为历史长河的冲刷而显得黯然失色，它们就跟扎塘寺壁画一样，仍具有独特的魅力和光彩。

对扎塘寺早期佛堂壁画本身的分析应当是本书立论的基础，它们是除史料之外为我们提供早期文化信息的最重要的文物，从内容题材到人物造型，从绘画表现技巧到图案特征，都需要进行多方面横向的比较和纵向的分析。扎塘寺壁画不仅是11世纪卫藏古老寺院中保存状态最好、保存得也最为完整的一例，还是11世纪卫藏美术遗存中壁画艺术水平最高的一例。它不多的三面墙壁十铺壁画包含了非常丰富的文化信息，它的壁画里显示出多种艺术因素交汇相融的现象，突出反映了当时的卫藏地区并非处于人们原以为的那样封闭的社会状态。风格的演变在西藏艺术史中实际上总是由这些具体的图案细节的变化所决定，扎塘寺壁画中的不少图案反映了卫藏佛教绘画图像学的基本发展规律，早期的图案风格与后期新的图案的相互依存，中间过渡阶段的微妙变化等，均说明了“变革”，而且是“不断地变革”在西藏艺术史中是一个始终存在并活跃的现象。总之，对扎塘寺壁画尽可能的细致深入的图案分析，将是我们研究扎塘寺壁画的一个最基本的部分。在本书里，笔者用了两个章节（第2～3章）来解决这个问题，希望能够对扎塘寺壁画有一个更清楚的认知。

2．重新考察“萨玛达类型”与“波罗／中亚”艺术风格

这一部分实际上是对扎塘寺壁画源流的探讨，它包括几个方面：一是探讨扎塘寺壁画与萨玛达类型艺术在宗教文化上存在着的特殊关系；二是对“萨玛达类型”艺术（目前只有艾旺寺雕塑残存）的重新检讨；三是对“波罗／中亚”艺术风格形成问题的讨论。

萨玛达类型艺术背后的宗教活动是“下路弘法”时期后藏二师洛敦·多吉旺秋与冲尊·喜绕僧格师徒们的传教活动，但扎塘寺的创建者扎巴恩协属于前藏鲁梅派一系，他与后藏诸系存在着什么样的关系？笔者从一些相关的零星史料发现，扎巴恩协一生中的相当一部分时间都是在后藏年堆地区度过的，特别是他与他的老师格西漾休创建鲁梅派的“普波伽支系”应当是鲁梅晚年在后藏年堆地区发展出来的一条支系，也就是说，这一系是“下路弘法”诸师中，前藏鲁梅一系与后藏二师系统相汇合于年堆地区的一支，找到扎塘寺与萨玛达类型寺院群之间的内在关系，也就找到了相隔大半个世纪之后的扎塘寺壁画仍然继承着萨玛达类型艺术传统的原因。

重新检讨“萨玛达类型”，要从一些最原始的调查报告开始，笔者有幸从王尧先生那里借阅到杜齐最早考察艾旺寺的记录，发表于1945年的《江孜与江孜一带的寺院》一书的英译本（《印度—西藏》第四卷）。从当时杜齐的考察记录看，他最早的记录与后来的著述有明显区别，最明显的区别是当时保留着他对艾旺寺正殿雕塑明显受汉地艺术风格影响的记载，而这一点在后来的著作中再也没有提到。与此惊人一致的是，大半个世纪之后中国西藏考古队在对艾旺寺进行文物普查时也提出了相同的看法。这就说明11世纪卫藏的佛教美术中，不仅1090年代的扎塘寺壁画中有“内地影响”，1030年代的“萨玛达类型”艺术中也明显存有汉地雕塑艺术风格的影响。说明在这个“中亚”艺术因素里，内地艺术样式的影响至少也是一个重要的组成部分；而这一因素的存在为我们探讨“波罗／中亚”艺术风格的形成提供了新的线索。

对“波罗／中亚”艺术风格形成的探讨是若干代学者一直致力于解决的问题，西方学者把讨论的焦点集中在“中亚”上，其实这个“中亚”是一个复合体，它既然可以有“于阗”、“西夏”、“敦煌” 等多种解释，已经说明了它是一个多歧义、多种因素汇合的，包容量很大的东西。笔者以为诸家之说其实都有自己的根据，从“萨玛达类型”和扎塘寺壁画的艺术构成看，西域美术技法的影响是存在的；也不排除有高昌或沙州回鹘绘画图案的因素；另外人物造型与内容题材上的“内地影响”也很明显。这些都可以包容在“中亚”艺术风格里。“中亚”这一部分有两个基本特点一直没有真正理清楚。一是“中亚”化的复合性，它并不是哪一家的东西，而是诸家汇合而成的东西；二是“中亚”化的真正实质其实应该是“吐蕃”化，真正完成“波罗”艺术样式的“中亚”化过程的只能是吐蕃的艺术家们，他们在“中亚”化的同时也确实吸收当时可能见到的一些周边地区民族艺术的技法，因此“中亚”

这部分的关键首先应当是“吐蕃”化，在“吐蕃”化的过程中由于汲取了其他民族艺术的养分，从而造成“中亚”这一部分的多元化。显然“中亚”化的核心部分或主要矛盾应该是它的“吐蕃化”。

那么，这个“吐蕃化”是在什么时候发生的呢？吐蕃时期青海玉树贝纳沟类型的发现让我们意识到这个“吐蕃化”早在吐蕃王朝时期（9世纪初）就已经开始，而它后来得以成长、成熟的条件，却与西北丝绸之路这条多民族文化通道的作用密不可分。在考察出现于11世纪卫藏“波罗/中亚”艺术风格的成因时，我们惊奇地发现“吐蕃”化的最早尝试不仅萌芽于9世纪初的西北吐蕃地区，它的形成发展也是在9～10世纪的西北吐蕃地区，从而在我们的研究中引出“西北吐蕃”这个重要的历史概念和历史族群。

3. 对西北吐蕃的重新认识

唐朝，吐蕃崛起于青藏高原，“安史之乱”后趁唐朝之虚迅速占领西北丝绸之路一线。9世纪中叶吐蕃王朝崩溃，吐蕃军事势力退回卫藏，留下大量吐蕃遗民在原西北吐蕃占领地区，这些吐蕃人称“西北吐蕃”。

西北吐蕃（指甘青地区的吐蕃）在吐蕃王朝时期，其文化已呈现出比较独特的一面。这里原是吐谷浑、党项、苏毗、多弥、汉族等多种部族混居生息的地区，被雅鲁藏布江流域的吐蕃兼并之后，其文化一方面在吐蕃化，另一方面又与西北丝绸之路有千丝万缕的联系。青海玉树贝纳沟类型便体现出早期西北吐蕃（本书称之为“宗喀吐蕃”文化）的这一文化的多重性格。

吐蕃王朝结束后，卫藏吐蕃已无力顾及原占领地区，于是西北吐蕃呈自行发展态势，因为没有受到卫藏禁佛的影响，西北吐蕃的佛教得以持续发展并繁荣起来，10世纪中期开始，西北吐蕃以河西走廊东端的凉州和走廊南缘的湟水流域为中心形成了西凉府吐蕃政权和唃厮啰吐蕃政权，尤其后者因与北宋的特殊战略联盟关系及丝绸之路改道于青海（青唐城，今西宁市），在政治与经济上获得极大的发展。青唐吐蕃在10～11世纪是中国东西及南北交通的命脉，也是西北诸民族文化交流融合的中枢地带，汉、回鹘、西域、吐蕃甚至印度波罗艺术因素都曾在此经过或长驻，多元性的“中亚”化只可能在这样的地区产生。更重要的是，卫藏后弘期初期以萨玛达类型艺术为代表的“下路弘法”一系，也正是来自西北吐蕃——青海安多藏区的“丹底”。11世纪卫藏佛教复兴时期教义的火种来自西北吐蕃，其佛教艺术与西



图17 觉仲图，热振寺早期唐卡

北吐蕃自然也会有千丝万缕的联系。有意思的是西北的青唐唃厮啰吐蕃政权结束于12世纪初，而卫藏以扎塘寺壁画为代表的“波罗／中亚”艺术风格也在11世纪末画上了句号，其相关性似乎并非偶然。

总之，在整个9～11世纪期间，特别是在卫藏后弘期初期阶段，西北吐蕃在沟通青藏高原卫藏吐蕃文化与西北丝绸之路诸国，以及与北宋中原王朝之间文化交流中所发挥的中介作用，可能远远超过了我们今天的估计，而西北吐蕃对于卫藏这一藏族文化腹心区域后弘期之初期——藏传佛教文化形成的前期阶段，所特有的建设性与影响力，也是我们今天应该给予重新认识和重视的。

4. 扎塘寺壁画的艺术史定位

扎塘寺壁画在11世纪的卫藏、青藏高原以及中国西部地区这三级地域范围内的佛教艺术中，都具有一定的代表性，当然，根据地区范围的不同，它所具有的意义也不相同。对于卫藏（以拉萨、山南、日喀则等地区为主的雅鲁藏布江中下游地区）而言，扎塘寺壁画几乎是11世纪卫藏地区能够保存下来的为数极少的壁画遗存之一，而壁画所在的山南地区扎囊县一带又曾是吐蕃王朝和后弘期前期佛教文化的核心区域，[42]因而扎塘寺壁画可以称得上是卫藏彼时颇具代表性的经典之作，其存在本身也确实反映了11世纪整个卫藏地区佛教文化发展的特点。

11世纪的卫藏，以1050年为界线可划分出两个大的时代，1050年以前是“下路弘法”的佛教文化复兴阶段，其佛教艺术风格以“波罗／中亚”艺术为其代表；1050年以后是阿底峡与其弟子们初创噶当派的时期，此时其他一些古老教派（噶举诸派及萨迦派）也正在萌芽的时期；当然阿底峡入藏传教的意义还不止于此，作为东印度超戒寺座主阿底峡的入藏传教还意味着印度正统佛教文化与西藏重新确立起关系（图17），从此，印藏佛教文化的交流渐入佳境，东印度佛教艺术风格也逐渐成为卫藏新的并占据统治地位的艺术蓝本。

42．扎塘寺距离桑耶寺不远。桑耶寺在雅鲁藏布江北岸，扎塘寺位于雅鲁藏布江南岸。前者是吐蕃前弘期最著名的王室寺院，后者是后弘期早期鲁梅派的四大圣迹之一。

从其宗教活动的情形看，扎巴恩协与扎塘寺属于“下路弘法”鲁梅派“东律”一系的传承，其艺术自然直接继承了萨玛达类型艺术的传统。但应当指出的是扎塘寺壁画并不等同于萨玛达类型，它们之间毕竟相隔了大半个世纪。随着历史的推移，扎塘寺壁画中已经出现了不少新的变化。一些新鲜而纯正的东印度波罗艺术样式也出现于扎塘寺壁画之中，这些新鲜而纯正的东印度波罗艺术风格便是11世纪中后期印藏佛教文化直接交流带来的新成果。虽然新的艺术样式在扎塘寺壁画中并没有占据主导地位，但这些新的样式的出现，说明扎塘寺壁画除了继承萨玛达类型的“波罗／中亚”艺术风格外，也在汲取着新的艺术养分。扎塘寺壁画艺术其实更似是当时卫藏两大宗教集团艺术样式的合流——“波罗／中亚”艺术风格与新传入的东印度波罗艺术风格的汇合，从它背后所反映的宗教集团的活动情况看，11世纪末期的扎塘寺与其说是鲁梅派的，莫若说是原有的鲁梅派与后来新兴的噶当派（由印度高僧阿底峡所创建）的一种合流，这是扎塘寺壁画在11世纪卫藏地区范围内的佛教艺术中的一个定位。

10～11世纪时在青藏高原这片极为辽阔的土地上，自西向东依次排列着三个吐蕃佛教文化中心——西部的古格王国，中部（卫地）的桑耶领主政权，东部的青唐唃厮啰吐蕃政权（西北吐蕃）。三个吐蕃地方政权都是吐蕃赞普后裔所建，它们都在致力于发展佛教文化，不同的是西部古格与卫藏桑耶政权各自代表着佛教文化复兴的“上路弘法”和“下路弘法”，下路弘法本身则意味着卫藏吐蕃与西北吐蕃共同创造出来的佛教复兴文化传统。公元978年“下路弘法”从青海安多丹底，由鲁梅等人带回卫藏，这个时间点也被藏史定为西藏佛教“后弘期”之始。大约一个世纪之后的公元1076年，古格王在托林寺举办的“龙年大法会”，是为西藏佛教文化的一次盛会，也代表着“上路弘法”与“下路弘法”的最终合流。1090年代的扎塘寺壁画不仅在艺术上代表着上下两路弘法的合流，即阿里教派与鲁梅派的合流，而且它浓郁的“中亚”色彩，特别其壁画中艺术形象与敦煌艺术之间的特殊关系，还意味着卫藏吐蕃与西北吐蕃的密切联系一直处于“正在进行时”，扎塘寺壁画本身更多显示出卫藏吐蕃与西北吐蕃之间在11世纪期间多层面的往来与交流。

对于中国西部佛教艺术而言，在11世纪这个特定的历史时段里，中国西部的三大佛教艺术体系——新疆石窟艺术、敦煌石窟艺术和藏传佛教艺术出现了一次大的相汇相聚相融的过程，传统深厚的新疆石窟艺术在11世纪时已走入衰退期，唯高昌伯孜克里克石窟因回鹘佛教艺术而暂时保持着繁荣；作为西部佛教艺术集大成

者的敦煌石窟艺术，五代北宋已是她的暮年，虽然后来在西夏蒙元时期一度夕阳美好，但已很难再现盛唐时壮丽的风采和强健的生命力。三大西部佛教艺术体系中唯藏传佛教一系正处于其初创阶段，如初升的朝阳正冉冉升起，但此时由于处于早期形成阶段，自然不免有些稚嫩。总之，不论是衰退期还是初始期，此时都不是生命最强盛的时期，或者说艺术体系圆满、特色鲜明的时期。由于8～12世纪是中国西部地区多民族文化融合汇聚最为活跃的时期，因此在11世纪时，三大西部佛教美术出现了彼此融合程度很深，以至于你中有我、我中有你的这样一个特殊时期——西域高昌回鹘艺术中不乏敦煌石窟艺术的影响，敦煌石窟艺术则汇聚了回鹘、西夏党项及北宋的艺术元素，而卫藏的萨玛达类型艺术及扎塘寺壁画里，我们同样能够见到来自回鹘、汉地甚至是西域于阗的艺术因素。最有意思的是产生于11世纪末、主要形成于12世纪以后的西夏佛教艺术，它干脆就是西部藏系、汉系、回鹘系及党项羌系艺术的一个大融合、大汇聚。

当时使西部各民族佛教艺术能够如此融合与相互影响的原因，一是因为横贯西部的丝绸之路，原是一条多种民族文化彼此交融碰撞的文化走廊；二是因为西北党项、回鹘与西北吐蕃这三大强族的文化，在这一段历史时期内，能够最大限度地彼此碰撞交流，相互密切接触；三是因为佛教文化本身，恰恰就是沟通西部诸民族（包括汉族）一个最重要的纽带。当时的西部地区，因为上述种种原因而几乎形成了一个西部整体上的大的佛教艺术风格，虽然由于地域的不同，各系艺术还是保持着一定的子样式，如卫藏佛教艺术中多印度波罗艺术之风，高昌回鹘艺术也有自己的民族特点，但从整体上看，西部当时诸系佛教艺术的风格是历史上最接近的，几乎可以看成一种大的西部流行风格，而扎塘寺壁画则是这一整体风格中最南端的一例。扎塘寺壁画背后所反映出的多民族文化交流的历史现象无疑是非常深刻的，这也许可以作为扎塘寺壁画在11世纪西部佛教艺术中的一个基本定位。

第一章　扎巴恩协与扎塘寺

第一节 扎巴恩协的生平

一、扎巴恩协的家世与生平

扎巴恩协出身于一个血统高贵的世家，这一家族在8～11世纪的几百年间，颇出了几位显赫人物。扎巴恩协的祖上在吐蕃王朝时期被称之为钦氏家族，在整个钦氏族谱里，钦·多杰哲穹应该算是一位著名的人物。钦·多杰哲穹在赤松德赞时期曾任大臣，当时正值吐蕃王室正式引进佛教文化的时期。《青史》说这位钦大臣接受了大德教训，有大智慧，又能言善辩，深得藏王的喜爱。这位钦大臣后来修建了青浦桑耶的青塔和绛秋岭寺，可谓功成而名就。钦·多杰哲穹的次子拉伽，后来被分派掌管着扎区吉如地方[1]，扎巴恩协后来便出生在扎区的吉如地方[2]，这块地方很可能在钦·拉伽时期，便已经成为钦氏家族的世袭领地。

自钦大臣之后的六代均称为钦氏，但不知因为什么缘故，钦氏家族传到香·色察勒登这一代（第七代）时，家族姓氏突然改为香氏（也有译作“向”氏的），此时西藏的历史已经进入到后弘期。香氏时期，这一家族又出现了一位著名的人物——香敦·却巴。香·色察勒登生有四子，长子名觉嘎，觉嘎之长子就是著名的香敦·却巴，香敦·却巴的胞弟香·达嘎为扎巴恩协的父亲，香敦·却巴即为扎巴恩协的伯父。

1. 廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译，西藏人民出版社，1985年，第63页。

2. 参见西藏文管会编著《扎囊县文物志·扎塘寺》中的“扎囊十三贤人简历表”，第88页。文中提到扎巴恩协的出生地在“结鲁区”，颇疑“结鲁”是《青史》中的“吉如”的异音。

香敦·却巴（法名“法焰”）年轻时出家为僧，有史料说他是后弘期早期著名译师卓弥的四大弟子之一，后来成为精通显密多种教法的高僧，尤其通达“胜乐”、“喜金刚”、“密集”、“时轮”等多种密宗修法，还精通“般若波罗蜜多”和“夏温金刚伏魔修法”等密宗教法。香敦·却巴似主要活跃于11世纪前期，他对扎巴恩协的影响很大，扎巴恩协早年在宗教上的习法与修行，都与其伯父的教诲指导相关。

当然，在后弘期古老的香氏家族里，最著名的人物还应当是扎巴恩协（gra-pa mngon-shes，1012～1090年），但在史书里，人们一般称他为“格西扎巴恩协”或“格西扎巴”，似不再提及他的姓氏。扎巴恩协在他的晚年时，又回到了他出生的吉如地方，在这里他修建了吉如寺，并在该寺为他的两位侄子剃度出家。两位侄子分别取名郡协（生智）和郡楚（生戒），也均以法名称呼，没有再以家族的姓氏相称。两位侄子后来一直跟随叔父扎巴恩协，在扎巴恩协去世后，继续建造扎塘寺直至竣工。

扎巴恩协原名达操[3]，又一说为旺秋巴[4]，其父香·达嘎有四子二女，长子达操，次子达穹，三子谢巴，四子漾息，还有两位姐妹。扎巴恩协是家中的长子，出生于1012年（同年还诞生了另一位佛学大师——玛尔巴）。扎巴恩协年幼时，曾在欧区牧羊五年，后生起觉悟，在鲁梅大师的弟子格西漾休师座前出家，起法名协饶嘉瓦（shes-rab rgyal-ba，智胜），从师学习了一年的毗奈耶教法（Vinaye，梵文“戒律”之意）。后弘期鲁梅教派主要传授“毗奈耶法”，鲁梅传承所传授的戒律来自东部的安多，故又称作“东律”。

扎巴恩协跟随老师格西漾休学习了一年“毗奈耶”后，又改从伯父香敦·却巴学习密教诸法，《青史》上说他聪智而有悟性，对所学的各种教法均能迅速掌握并“成为殊胜的通达”。不久伯父去世，他不甘在深谷中守寺，出山后收徒传教，广修寺庙。由于他修密法已获得成就，很快博得人们的敬重，也逐渐变得富裕起来。不久一弟子请他到雅陇地方传教，他因修得大成就而著名，所

3. 见廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译，西藏人民出版社，1985年，第63页。

4. 见王森《西藏佛教发展史略》第27页，中国社会科学出版社，1987年；又见刘立千在《卫藏道场胜迹志》中的注释第321，西藏人民出版社，1987年，第157页。

得布施极多，因而非常富有，他本人也获得格西扎巴（富有的神通识）之称。

大抵在11世纪的50～60年代，正遇印度高僧当巴桑结第三次入藏传授“息结法”，扎巴恩协在上师座前供上大量黄金，上师将息结派的九种明灯法门传授他，却并未收取他的钱财。后他又师从班智达·达瓦贡波（月怙主），习得“六支瑜伽教授”，很快依教授精修而获得更大的成就，其结果是声望愈来愈高，财源更是滚滚而来。

由于财源充足，扎巴恩协曾建造胜乐金刚像和喜金刚像达十万尊。作为一位著名的建寺者，他一生用富足的财富建造了大量的寺庙，据《土观宗派源流》记载，他一生建造寺庙多达108座[5]。在他所建的寺院中，扎塘寺是他晚年建造的最后一座寺院，也是他所建寺院中名气最大、规模最为宏伟的寺院。但在扎塘寺尚未完全竣工之时，扎巴恩协却因病逝世，享年79岁（1090年）。

格西扎巴恩协11世纪初期出生，11世纪末期逝世，他的一生不仅目睹了11世纪卫藏佛教文化的复兴繁荣，也亲身经历了噶当派建立发展的初期过程，更直接参与了11世纪早期密宗诸经典在西藏的传播活动。他一生的宗教活动是丰富多彩的，映射着11世纪卫藏多种宗教集团并存的历史样态。

二、扎巴恩协的密宗修习经历

扎巴恩协所习修的教法以密宗为主，与鲁梅传承的“东律”有所区别，正如王森在《西藏佛教发展史略》中所说的那样：“……当时塘波伽寺枯敦等人以讲般若等经著名，扎巴恩协以修密法著名，他们的讲经和密法都另有师承，好像不是全由鲁梅等人传授下来的。”一个“好像不是全由鲁梅等人传授”的总结是非常准确的，意味着他们的传教活动既与鲁梅派有关，但又不完全相同，这样一种既相联系而又有所区别的关系，非常符合扎巴恩协、枯敦·尊追雍仲等人来自鲁梅派又多少有些超越鲁梅传承的特点。

5. 据《土观宗派源流》记载：“掘藏扎巴·恩协巴（扎巴神通识）修建了扎塘为首的一百零八处道场，取出了伏藏甚多，尤其是所取医明中的《四续论》等大量的医学典籍，利益众生不浅，功绩很大。”土观·罗桑却吉尼玛著：《土观宗教源流》，刘立千译注，西藏人民出版社，拉萨，1984年，第38～39页。

王森先生这里提到的格西枯敦·尊追雍仲（又译作“库敦”，1011～1075年）也是鲁梅派的高僧，他和格西扎巴恩协是同时代人，他们出家受戒在1020～1030年代，此时正是鲁梅派等“下路弘法”活动的高峰时期，因此他们的出家受戒和习法修行始于鲁梅派是非常自然的。但他们宗教思想和传教活动的成熟期，当在1040～1050年代之间，这一时期已是卫藏新的佛教文化进入并逐渐兴盛的时期，阿底峡等印度高僧的入藏传教是当时最重要的宗教文化事件（图18），因此，扎巴恩协与库敦·尊追雍仲等人，在这一时期肯定会经历阿底峡、当巴桑结等印度高僧在卫藏传教的历史过程，这样在他们的中年时期（甚至是青年时期），也就会受到一些新的教法和思想的影响，甚至是重大影响，其修行与传教活动自然会不同程度地超越鲁梅派传承。

其实，在他们身上出现的新变化是很符合11世纪卫藏宗教活动的发展规律的。如果生活在他们这一时期的僧人，完全固守早期的鲁梅传承，而不思进取变革，也许很难成为真正有成就的大师。比较而言，扎巴恩协与库敦·尊追雍仲这两人的区别在于：格西库敦的传教活动后期与阿底峡的教法有关，而格西扎巴恩协则更多地显示出密教的特点，扎巴恩协一生中的宗教活动都与密教有更明确的关系。

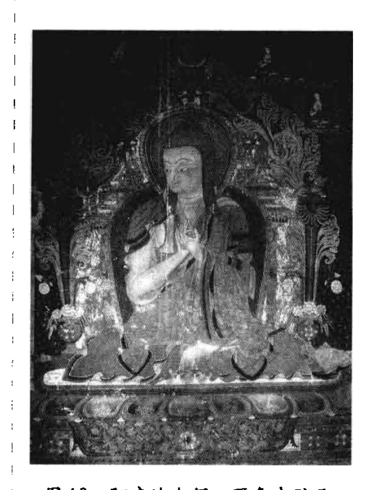


图18 阿底峡大师，夏鲁寺壁画

扎巴恩协所修习的密宗教法大致分为两个阶段：早期在1028～1050年期间，这一阶段，他在教法上主要受其伯父香敦·却巴的影响。扎巴恩协最早出家受戒，是在鲁梅派的格西漾休座前，但他听讲鲁梅派的“东律”（毗奈耶法）的时间只有一年多，很快就返回到伯父香敦·却巴座前，学习密宗教法。《青史》中提到，公元1027年左右，扎巴恩协当时年届16岁，此时季觉译师已翻译出《时轮》教法，香敦·却巴大师精通《时轮》教法，当是依此译本而始能[6]。《青史》里还提到，扎巴恩协跟随伯父香敦·却巴学习密法时尚是位少年[7]。大抵扎巴恩协跟随格西漾休出家时，年龄更小些，有可能是在17岁左右离开格西漾休另投香敦·却巴的。

6.廓诺·迅鲁伯著：《青史》，郭和卿汉译本，西藏人民出版社，1985年，第65页。

7.同上，第495页。

香敦·却巴的修行地在后藏拉孜县东北部的彭错岭（又译彭错林）山中，据19世纪藏东德格高僧钦则旺布所著的《卫藏道场胜迹志》说，香敦·却巴大师的驻锡地原名“向巴塘丁寺”，19世纪德格高僧钦则旺布旅行至此时，香敦的塘丁寺几乎没有留下什么遗迹，好在觉囊派高僧多罗那它后来修建的达丹丹曲林寺（公元1617年奠基），就建在香敦·却巴的塘丁寺旧址上[8]。因为这个原因，香敦·却巴大师的驻锡地还能在后人的记忆中存活下来。多罗那它所著《后藏志》里，也隐约地提到，扎巴恩协曾到山上寻找其伯父，觉囊寺一带的山里保存着扎师与其伯父的遗迹[9]。

扎巴恩协在座前听受诸法，“从伯父前刚一求得《夏温修法》，即获见本尊。此外对于一切法都略作听受即能知道而成为殊胜的通达”[10]。后来香敦·却巴去世，扎巴恩协不愿意长住山谷的寺庙里，空守伯父留下的寺座，选择了下山“和纳地旅店的女店主同居，修筑新屋”。在享受着世俗生活的同时，扎巴恩协并没有忘记他的使命，他继续“讲说许多‘密续经释’，并建造胜乐金刚像和喜金刚像十万尊”[11]。

扎巴恩协修习密宗教法的第二个阶段大致从1060年代开始算起。史载阿底峡大师圆寂后不久，当巴桑结入藏传教，阿底峡公元1054年在拉萨西郊的聂塘寺圆寂，当巴桑结可能在11世纪50年代末期第三次进入西藏传教。这期间，扎巴恩协曾一度与在雪域传播“息结法”的印度高僧当巴桑结相遇，并向他学法，成为前期息结派的传播者之一。在扎巴恩协的生平中，向印度高僧当巴桑结和克什米尔高僧班底达·达哇贡波（月怙主）学习密宗教法的故事，是很有些传奇色彩的。

大约在1060年前后，当巴桑结入藏传教时路过扎塘地区，并在扎巴恩协管辖的寺院中留宿，最初扎巴恩协对这位貌似平凡的游僧并没有在意，也没有对他特致敬礼和殷勤供奉。第二日，这位游僧离开后，仆人告诉格西扎巴说，这位游僧坐过的卡垫上的麦秆没有被压扁，扎巴恩协立刻感觉到此人的不凡，意识到这个人很可能正是印度高僧当巴桑结本人，于是一路追赶，终于在扎

8．钦则旺布《卫藏道场胜迹志》，刘立千译注，西藏人民出版社，1987年，第42页。

9．《后藏志》，西藏人民出版社，1994年，第65页。不过在这里，多罗那它对此事说得过于简略，而且人物之间的关系也不明确，甚至有些对不上，其中他提到扎师的伯父是绰浦译师绛巴贝，令人不解。

10．廓诺·迅鲁伯著：《青史》，郭和卿汉译本，西藏人民出版社，1985年，第63～64页。

11．同上，第64页。

区外的沟里追上了当巴桑结。扎巴恩协在当巴大师面前供上许多黄金，请求大师向他传授密法，但当巴这一次既没有接受扎巴恩协的供奉，也没有向他传授教法，不过，当巴桑结答应以后还会再来。后来当巴桑结果然又来到扎塘，为扎巴恩协传授了《息结明灯九门》[12]。不久以后，扎巴恩协又遇到克什米尔高僧班底达·达哇贡波（月怙主），月怙主也将《六支瑜伽教授》传赐给扎巴恩协，“扎巴依教授精修而获证大智”[13]。

除此之外，还有些藏文史料中说到，扎巴恩协曾在桑耶寺工作过一段时间，这期间尚嘎译师也正好在桑耶寺，因此扎巴恩协有可能还曾跟随尚嘎译师学习过阿里“上路弘法”的密宗经典[14]。

三、富于传奇色彩的一生

在藏族宗教史料中，关于扎巴恩协的教派所属，似乎并不特别明确，《青史》将他列入鲁梅派传承，其他史料中多在息结派的支系里提到他；《土观宗派源流》因为扎巴恩协曾发现大量伏藏，也在宁玛派里说到他。比较而言，由于《青史》的作者廓诺·迅鲁伯，最初学法是在扎巴恩协创建的金耶寺，对于扎巴恩协的事迹了解甚多。《青史》创作的年代也算是藏族史料中较早的，距离扎巴恩协的年代相对较近（《青史》作者做过明确的计算，从扎巴恩协诞生到作者著书的1475年，两者相距465年），再加廓诺·迅鲁伯的著述也比较客观，脉络清晰，因此本书较多地采用了《青史》所给出的资料。

本书认为，扎巴恩协事迹的丰富多彩，实际上正好反映出后弘期早期佛教文化复兴并蓬勃发展的那个特殊的时代，是西藏社会不断地产生着宗教的巡礼者，产生着精神上孜孜不倦的追求者，产生着教派的开创者与寺院的建设者的一个特殊的时代，扎巴恩协这一人物的出现正是这一时代的反映。扎巴恩协属于那种在宗教教法上涉猎范围较大，总体上看偏重密教修习，而又不太受常规约束的人物类型，他的教义修习方式似有较大的随意性。但从

12. 《青史》郭和卿汉译本，1985年，第591页。《息结明灯九门》，《土观宗派源流》中也称之为《息结九炬》。即口义身炬、乘门语炬，秘密意炬，真实见炬，珍宝修炬，菩提行炬，平等性炬，瑜伽道炬，悉地果炬。见土观·罗桑却吉尼玛著《土观宗派源流》，刘立千译注，民族出版社，2000年，第90页。

13. 《青史》郭和卿汉译本，第64页。

14. 尚嘎·帕巴西饶，出生于阿里桑嘎尔地方，古格王国的布让·勒白西绕小译师的弟子，从印度迎请过多闻经，后出资修建过大昭寺和拉萨城内的乞丐村。又出资修缮了桑耶寺及吐蕃时期的15座镇肢庙殿。[英]罗伯特·维塔利《西藏中部早期寺庙》，伦敦。

他的时代背景分析，他首先还是与鲁梅派有更为密切和长久的关系（这一点后面要讨论），同时与息结派和宁玛派也有不同层次的接触或联系，整体上看，将扎巴恩协划入鲁梅派的传承应该是比较合适的。

从扎巴恩协所修的教法看，扎巴恩协似乎并没有创立一个特殊的派别，至少他的精力并没有放在创立教派，建立僧团组织、形成教义体系方面（在当时的历史条件下，似乎也不具备这种可能，11 世纪对于西藏的大部分僧人，还是一个学习和吸收的时代），扎巴恩协的精力似主要放在两个方面：一是修习某些密宗教法并获得大成就，并因此而获得丰厚的回报；二是利用这些丰厚的财富，广修寺庙，积累功德。从上述的情形看，扎巴恩协的大部分的宗教活动都与密教中的某些经典和修习相关，他所习修的内容也并不很系统，很难说是创造了自成体系的教派。

当然，对于扎巴恩协而言，与当巴桑结大师相遇并从他那里学习了《息结明灯九门》，确实是他宗教生活中的一件重要事件。扎巴恩协本人曾一度被息结教法所吸引，并得到息结派祖师当巴桑结的亲授指导，而且一些最初从扎巴恩协出家的弟子，后来确实成为中期息结教法的重要继承者和传播者，但扎巴恩协本人显然还不是息结派的直接继承者和重要继承者。[15] 当巴桑结是西藏11 世纪息结派的创造人，他曾五次入藏，其中系统的传教活动有三次，分别为早期、中期和后期，在西藏宗教史里，当巴桑结对扎巴恩协的传教，甚至都没有被正式列入到这三期的系统传教活动中，最多只提及这是一支旁系，而不是主要的和正统的传承。扎巴恩协与息结派的真正关系，《青史》有过描述：息结派在西藏的最初传承和中间传承，确实都是在扎巴的那个时代里传入的，在息结派的传播过程中，扎巴恩协也确实与当巴桑结大师有过师徒关系，但那的确只能算是一次偶然，是一次零星的施教，因此，认为扎巴

15．息结（zhi–byed），字面上的意思是能寂，也就是能止息，是说通过对般若性空义和一整套的苦行修法，能够停止生死流转，能够息灭一切苦恼及其根源。息结派教徒自称这种法门为能寂，藏文发音为“息结”（又有译作“希解”者的）。息结派由印度僧人当巴桑结于 11 世纪期间在西藏传播，又分为前、中、后期的三传，即当巴桑结在三个不同时期向不同的藏人传授的教法。前传由拉琼斡色（bla–chung od–zer，生卒年不详）承传下来；中传有玛·却吉喜绕（rma chos–kyi shes–rab，1055～？）、索·琼根敦巴（so chung–dge dun–bar，1062～1128）、岗·耶协坚赞（skam ye–shes rgyal–mtshan，生卒年不详）。此外中传又有旁支，即扎巴、阶（lce）、江（jang）等三人，其中的扎巴就指的是扎巴恩协。除了这三位旁系外，当巴桑结还散传了若干人，比较著名的有二十四位尼姑。后传的传承者也有三位，一是菩萨衮噶（bodhisattva kun–dga，1062～1124）；二是巴擦贡巴（pa–tshab sgom–pa，1077～1158）；三是杰哇登内（rgyal–ba ten–ne，1127～1217）。其中杰哇登内也是巴擦贡巴的弟子，但他又有自己的传承。这三个人都是秘密传授，而又往往是单传。总之，息结派的这些传承，绝大部分的人都过着简单的宗教生活，在社会上无声无息，与地方政治势力也没有来往，到 14 世纪末，15世纪初时，这些传承绝大部分也都失传了。参照廓诺·迅鲁伯的《青史》，郭和卿译本，又见王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987 年。

恩协创造了息结派，或扎塘寺属于息结派，似乎欠妥。而在扎巴恩协的教法中，"息结九炬"法也只是其中的一支而已，似乎也不能就此断定，扎巴恩协从此便完全皈依了息结派。至于扎塘寺的建立，从后面的叙述，我们可以看出，它与息结派并没有直接的关系。

至于扎巴恩协与宁玛派的关系，可能主要是因为扎巴恩协曾经发掘出许多重要的伏藏典籍，他是重要的早期伏藏发现者之一，一些史书上甚至说他后来建造扎塘寺的目的就是为了存放这些伏藏。由于他在伏藏方面的重大发现，宁玛派也将扎巴恩协尊崇为本派的掘藏大师。

扎巴恩协本人还是一位精通藏医学的大师，据说在他所发掘的伏藏中有著名的医学名著《四续部》，他后来著有三部藏医学方面的著作，他的名著之一《扎囊医典》的木刻版本在民主改革之前还保存在扎囊县城内。据说他的医术高强，胆子也很大，在79岁的高龄时，他让弟子为自己做手术，不幸的是这次手术没有成功，他也因此而逝世。

总而言之，格西扎巴恩协一生中在宗教上涉及范围较广，他早年出自鲁梅传承，而被鲁梅派看作是本门的高僧(扎巴恩协名号中的"格西" 便是他作为鲁梅派大师的标志)；又因向当巴桑结学习过"息结九炬"教法，而成为息结派传承中的一支旁系；他还因为发现大量伏藏，而与宁玛派有千丝万缕的联系；他本人又是一位著名的藏医专家；据说他还是一位很有成就的占星术大师。他的经历是丰富的，他的才能也是多方面的。至于扎巴恩协在藏史的留名，很大程度上又是因为他在后弘期之初期，曾广建寺院，功德无量，特别是建成了类似于扎塘寺这样壮丽宏伟的早期寺院。

从扎巴恩协的生平事迹看，他还是位性情中人，他早年的生活多少带着些浪漫色彩，一生非常富有，为佛教事业的发展作出了卓越的贡献。然而，扎巴恩协最吸引我们的还是在他的一生里，始终充满着热情与创造力。扎巴恩协聪颖过人，精力充沛，富于创造性，甚至于他的去世，都显得那么与众不同。他本人就是医者，艺高人胆大，得病以后，竟让学生用针为其穿刺治疗导致身亡。总之，他不拘一格，鲜明而突出的个性特征，给人留下深刻的印象。

第二节
扎巴恩协与鲁梅传承

扎巴恩协一生的宗教活动虽然充满了密宗的色彩，但他大部分的宗教活动（包括他的密教传播活动）依然与鲁梅派密切相关，在大部分西藏宗教历史书籍里，格西扎巴也都被归类于鲁梅派的传承，[16]这不仅是因为扎巴恩协最初是随鲁梅大师的弟子格西漾休出家受戒，并在格西漾休座前听受过一年多的“东律”（毗奈耶法）；而且，扎巴恩协和他的教师格西漾休所主持的普波且寺系统，也被认作是鲁梅派内部的密宗部，这就意味着他的密教活动，同样是为鲁梅派所承认的。扎巴恩协一生中相当长的时间里所从事的宗教活动都与鲁梅传承相关，他是一位十分重要和受到普遍尊敬的格西（鲁梅派的高僧一般都冠以“格西” 之尊称），他所建立的扎塘寺也被鲁梅派视为鲁梅派的“四大圣地”（四大寺院）之一。

一、跟随鲁梅弟子格西漾休出家受戒

关于扎巴恩协是谁的弟子，藏史上有不同的说法，一说是鲁梅弟子格西漾休的弟子[17]；还有一说他是鲁梅四大弟子之一的俄·绛秋迥乃的再传弟子，俄·绛秋迥乃是格西漾休的老师[18]，格西漾休又剃度扎巴恩协出家。两种说法虽不相同，但扎巴恩协是格西漾休的弟子这一点，应该没有疑问，问题在于格西漾休究竟是鲁梅的亲弟子，还是再传弟子。我们采取《青史》的说法，《青

16. 参见廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译，西藏人民出版社，1985年，第49～52页，第62～67页。又见土观·罗桑却吉尼玛著《土观宗派源流》，刘立千译注，民族出版社，2000年，第90页。另外，觉囊·达热那特著《后藏志》，余万治译，阿旺校订，西藏人民出版社，1994年，第24页；王森著《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987年，第26～27页等。

17. 廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译，西藏人民出版社，1985年，第51页。

18. 《后藏志》，余万治译，阿旺校，西藏人民出版社，1994年，第24页。

史》上说得很明白，格西漾休确实是鲁梅大师的直接弟子，不过他很可能是鲁梅大师晚年才收受的弟子。

公元978年，鲁梅等卫藏六人从青海丹底返回卫藏，标志着卫藏后弘期佛教的正式开始。鲁梅早期的传教活动主要集中在前藏山南的桑耶、琼结、乃东（约如的中心地带）一带，最初他驻锡桑耶寺（图19），后来又掌管吉如拉康（今乃东县境），待鲁梅四大弟子之一的珠梅·楚诚迥乃于1017年建立了索纳塘波且寺后，鲁梅一度又驻锡塘波且寺（塘波且寺位于琼结地方）。然而，随着鲁梅四大弟子们的授徒、建寺等传教活动的蓬勃展开，不仅卫地的学僧们纷纷前来学法，鲁梅在后藏的弟子数量也在激增，后藏白朗县境内的嘎栋寺就成为后藏传播鲁梅东律的最重要的据点之一，那里培养的说讲持律的僧师达千人以上。正如《青史》所感叹的那样："确是依彼宗喀大师这些良范，而使此间西藏毗奈耶教法，成为如旭日东升光明景相"[19]（这里"彼宗喀大师" 指青海宗喀一带丹底的贡巴饶赛大师(图20)，鲁梅等"下路弘法"说讲的毗奈耶教法，便源于宗喀的贡巴饶赛大师），在这种情形下，鲁梅本人的传教活动也开始由约如向叶如一带发展，即由卫地向后藏地区的东南部发展。



图19 西藏山南桑耶寺

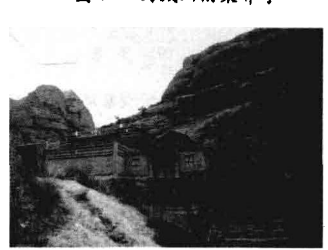


图20 青海尖扎县丹底寺

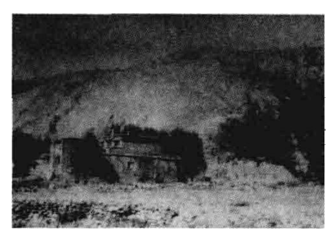


图21 ·西藏山南吉如拉康

《青史》说，鲁梅大格西执掌嘎曲寺（即乃东的吉如拉康，图21），"继后去到塘区，复去到泽邦萨于色拉普巴寺中驻锡。后来在去塘区途中逝世"。鲁梅在他去世前的一段时间内曾两次去塘区，并在第二次赴塘区时，不幸在途中去世。值得注意的是鲁梅的弟子格西漾休便来自塘区，格西漾休很可能是鲁梅晚年在塘区发展出来的重要弟子。《青史》中说，鲁梅去世后，"由鲁麦（鲁梅）的弟子格西漾休·嘉窝哇（胜光）从塘区来到云达地区建裕哲阁松寺……并抚育格西扎巴烘协（扎巴恩协）等许多门徒"。

《青史》中说扎巴恩协少年时代在"欧"区牧羊五年，后来突然生起觉悟，于是跟随鲁梅的弟子格西漾休出家。这个"欧"区到底是哪里，不很明确，但应该距离格西漾休主要的活动区域"塘区"不远，而塘区据《青史》给出的条件看，当在后藏的"年

19. 廓诺·迅鲁伯著《青史》，郭和卿汉译本，西藏人民出版社，1985年，第57页。

堆”地区（年楚河上游——现江孜、白朗一带）[20]，多罗那它的《后藏志》中也提到，江孜东北方向的“切芒寺属贝波支系[21]。贝波（《青史》中译作“普波”，指格西漾休本人——笔者注）是鲁梅的四弟子之一俄·绛秋迥乃的门生。贝堪布羊秀（即漾休——笔者注）任轨范师剃度扎巴恩协出家，继而创立约如扎塘寺。扎巴恩协之亲教师贝·约绒尊倡建年堆切芒寺。[22] 由此可知，格西漾休是鲁梅大师晚年在年堆地区收的弟子，扎巴恩协又是格西漾休在年堆地区收的弟子，扎巴恩协在格西漾休的座前听了一年的毗奈耶教法之后，去其伯父香敦·却巴的座前听受密教，香敦的驻锡地也在白朗西南的彭错岭山里。

综上所述，格西漾休与扎巴恩协早年的活动区域都在年堆一带，这与《青史》中说扎巴恩协的建寺活动是从“耶区”到“约区”的顺序也是相一致的，这里的耶区即后藏年域的“叶如”，约区是现山南的“约如”，扎巴恩协早期在后藏叶如的东南部一带活动，后期主要在约如西部的扎囊一带活动。

二、与格西漾休共同主持“普波伽寺”系统

扎巴恩协在格西漾休师座前虽然只听了一年的毗奈耶教法，但他后来的宗教活动仍与格西漾休的“普波伽”支系有明确的关系。

至少在1045年前后，扎巴恩协仍作为鲁梅派的僧人在传教授徒，《青史》中说在阿底峡大师入藏传教的第二年，扎巴恩协与树师（树·多杰绛诚，鲁梅四大弟子之一珠梅·楚诚炯乃的弟子，与扎巴恩协同为鲁梅大师的再传弟子）都还在鲁梅派内作亲教师，授徒传教[23]。

扎巴恩协的传教活动在相当一段时期内与自己的老师格西漾休相关，格西漾休从塘区到云达地方修建了裕哲阁松寺，又在供奉处修建了裕哲寺。后来格西漾休掌管普波伽寺，又开拓了嘎哇脱和江扯等许多根据地。在格西漾休掌管杰玛寺时，扎巴恩协也

20. 《青史》中提到格西漾休从塘区来，随他而来的弟子们分为梁区和塘区两派，其中梁区的嘎、萨两位格西在漾休大师前受戒后，掌管裕窝和枳窝两寺，而梁区中的塘地人与他们分开，掌管着另外一些寺院。显然，塘区原是属于梁区的，或者说梁区是一个更大的地域范围。那么这个梁区在哪里便是关键。郭和卿译本中的“梁”实际上就是“年”，他的梁堆，其实就是年堆（年楚河上游地区）。参照廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译注，西藏人民出版社，1985年，第51页。

21. 《后藏志》中的“贝波支系”即是《青史》中的“普波伽寺”系统，“贝波”与“普波”的不同是由于个人发音的不同所致，就像“梁”与“年”的不同一样。这种译音方面出现的混乱是藏学译著中的一个亟待解决的问题。

22. 觉囊·达热那特著《后藏志》，佘万治译，阿旺校订，西藏人民出版社，1994年，第24页。

23. 《青史》郭和卿汉译本，第49页。

掌管着邬阁玛寺，不久扎巴恩协又在其师掌管的杰玛寺对面河岸，修建了峨松阁寺。这段时间很可能正是扎巴恩协作为鲁梅派的亲教师，收授徒弟，组建僧团的时期。这段时期内曾发生过一件事，很让扎巴恩协感觉到恼怒。

扎巴恩协收下四位“可爱的徒弟”（《青史》原话，似多少带有些调侃的味道，因为这些徒弟后来给扎巴恩协带来不少麻烦——笔者注），当他为四位弟子讲说显密两种教法时，其中一位名叫嘎桑纳波的弟子，居然当场同老师扎巴恩协争辩起来。一位新弟子之所以有胆量与格西扎巴当庭争辩，是因为他身后有格西库敦（前面提到的枯敦·尊追雍仲）暗中的支持与调唆。[24] 这一事件令扎巴恩协十分生气，“格西扎巴暂息争辩而来到距松阁寺一箭射程的鲁地即现在（著者当时——原注）的沙地，他怀着抱怨对四徒之父各责马一匹……”，[25] 这一事件应当发生在格西库敦主持鲁梅派的塘波伽寺之后的一段时期里，而格西库敦主持塘波伽寺是在1043年以后，由此可以推测出，扎巴恩协与格西漾休师共同工作的时间至少可延续到11世纪的中期，他们共同创建的“普波伽寺支系”大致也是在这个时期或稍后。《青史》明确将扎巴恩协的扎塘寺，算在格西漾休的“普波伽寺”支系里，扎塘寺的创建已是11世纪末期，显然扎塘寺在宗教方面与格西漾休的普波伽寺有更为直接的联系，这样扎巴恩协主持普波伽寺的时期还可向后延伸。

如前述，扎巴恩协一生的修法以密教为主，但这并不影响扎巴恩协在鲁梅派中的地位，在鲁梅传承中，格西漾休开创的“普波伽”支系和扎巴恩协的扎塘寺系，被统称为鲁梅派的“密宗部”，而格西库敦等所主持的塘波且本支各寺则被统称为“显教部”[26]。在11世纪中后期，鲁梅派的主要传承就是这两系，鲁梅的四大弟子的各个支系似乎都没有延续下来，只有格西库敦·尊追雍仲的塘波伽寺系（算是珠梅师的支系）和扎巴恩协领导的普波伽寺系（为格西漾休的支系）还在活动，在当时也很有影响，但这两系之间的对抗和矛盾也是很明显的，这两系之间的矛盾可能与他们所

24. 格西库敦·尊追雍仲与扎巴恩协的矛盾是相当深的，《青史》里提到，库敦·尊追雍仲（1011—1075）原是扎巴恩协的弟子，但他的学法似主要不是跟随扎巴恩协的教法。库敦曾与其他几位僧人赴康区学法，大致在1043年左右才返回到卫藏地区。这时鲁梅派主寺的塘波且寺的住持格西珠梅·楚臣炯乃已经去世，于是格西库敦开始作为塘波且寺的住持，主持该寺的讲经事项。扎巴恩协与格西库敦的矛盾从这时起已经明朗化，从格西库敦暗中调唆扎巴恩协的弟子与之对抗一事，足以说明他们矛盾的深化。《青史》里还提到，格西库敦虽然是扎巴师的门徒，但对于其师颇生嫉妒，甚至对扎巴恩协广作诅咒。参见《青史》郭和卿汉译本第63页。公元1075年，格西库敦去世后，不久扎塘寺建立，虽然扎塘寺的建立可能与之无关，但塘波且寺与扎塘寺属于鲁梅派后期的两大派系却是一个事实。

25. 《青史》郭和卿汉译本，第52页。

26. 同上，第52页。

宣讲的显教与密教的不同有关，但最主要的症结似乎还是格西库敦与扎巴恩协私人之间的宿怨。从宣讲的教理看，扎巴恩协所主持的寺院里，“东律”始终是一个重点，而格西库敦所宣讲的则已是《般若波罗蜜多经》，似不再是鲁梅派传承。

《青史》虽然将扎塘寺系算作鲁梅派的密宗部，但严格地说，鲁梅传承中由格西漾休与扎巴恩协开创的密教部，主要应当是“普波伽”支系，因为扎塘寺虽然因为扎巴恩协而著名，但扎塘寺尚未完全竣工时，扎巴恩协已经去世，其传教活动与扎塘寺没有关系。格西漾休主要宣讲鲁梅传承的“东律”（毗奈耶教法），与密教并没有明显的关系，真正以密教修法而闻名的当是格西扎巴恩协大师，因此，真正使“普波伽”支系划入鲁梅派密宗部，也应是扎巴恩协，很可能是格西漾休去世后，由扎巴恩协继任普波伽寺住持，在普波伽寺内弘传密法以后才有可能。《青史》在叙述鲁梅派下属的各个支系时，将格西漾休师所掌管的普波伽寺算作是“操山口”系（因普波伽寺位于操山口之侧），此寺的历代堪布传承第一位是格西漾休，而第二位就是格西扎巴恩协。以扎巴恩协的长寿与影响，足以使普波伽寺成为鲁梅派中著名的密宗部。

三、扎巴恩协对弘传鲁梅“东律”的贡献

扎巴恩协一生建造了大量的寺院，这些寺院，最初毫无疑问当属于鲁梅派寺院，有迹象表明，扎巴恩协虽然以修习密宗的某些教典为主，但他教授徒弟的方式，多为显密结合，显教部分，扎巴恩协仍以传播鲁梅派的毗奈耶教法为主。11世纪中期，扎巴恩协作为格西漾休门下的亲教师，收徒授教，曾与弟子嘎桑纳波发生争执。后来这个弟子还被派遣到“妥”地区去调解显密两宗的争端，说明当时的鲁梅派里，显密两宗的矛盾已经比较明显，但扎巴恩协在教授弟子时，仍是显密两宗结合起来教授的，在他与其师格西漾休共同主持普波伽寺支系是如此，这以后，扎巴恩协也并没有放弃毗奈耶教法的传播与讲授。

扎巴恩协建造的寺院，如邬阁玛寺、峨松阁寺、金耶寺、绒岗寺等都曾建设有传讲毗奈耶教法的僧团组织，《青史》还专门提到，绒岗寺最初是由准谟·伯季昂楚创建，后来由格西扎巴为它增修了佛殿，该寺的僧团组织也是由扎巴恩协大师等人建立，同时他们还为该寺建立了讲说毗奈耶之规。绒岗寺讲授鲁梅东律毗奈耶教法的传承，直到15世纪晚期仍在继续着（《青史》作者活着的时代，1475年左右）。

从《青史》可知，到了15世纪的晚期，绒岗寺已经是纯粹讲授鲁梅派毗奈耶教法的寺庙，《青史》说："此外扎巴所建其他寺院，现在（著者的时代——笔者注）已没有僧徒了"，至于"其他寺院"里是否包括扎塘寺，不得而知，但至少在绒岗寺，扎巴恩协所建立的宣讲东律毗奈耶教法的传承仍在延续。为此，《青史》作者也感慨道："如是算来，从香敦·纳朗·多杰旺秋诞生后三年岁次戊寅（978年），西藏始有毗奈耶教法，直到现在（著者当时，1476年）丙申年，计以前已经过将近五百年了。计格西扎巴诞生后到现在丙申年，以前已经过四百六十五年了。"

总之，扎巴恩协与鲁梅派的关系是持久的，他的教法虽然有浓厚的密教色彩，但并不影响他在鲁梅派中的地位，特别是由于扎巴恩协在教法教理上涉及的范围较大，他所修成的大成就也使他名声很大，他广建寺院，多修功德，在早期卫藏佛教文化中都具有广泛的影响，因此，他在鲁梅派中的影响是相当特殊的，已经超越了鲁梅派的界限，正因为如此，《青史》中说到鲁梅派的四大寺院的创建者时，对扎巴恩协使用了"由全体敬奉的格西扎巴烘协"的赞誉之辞。

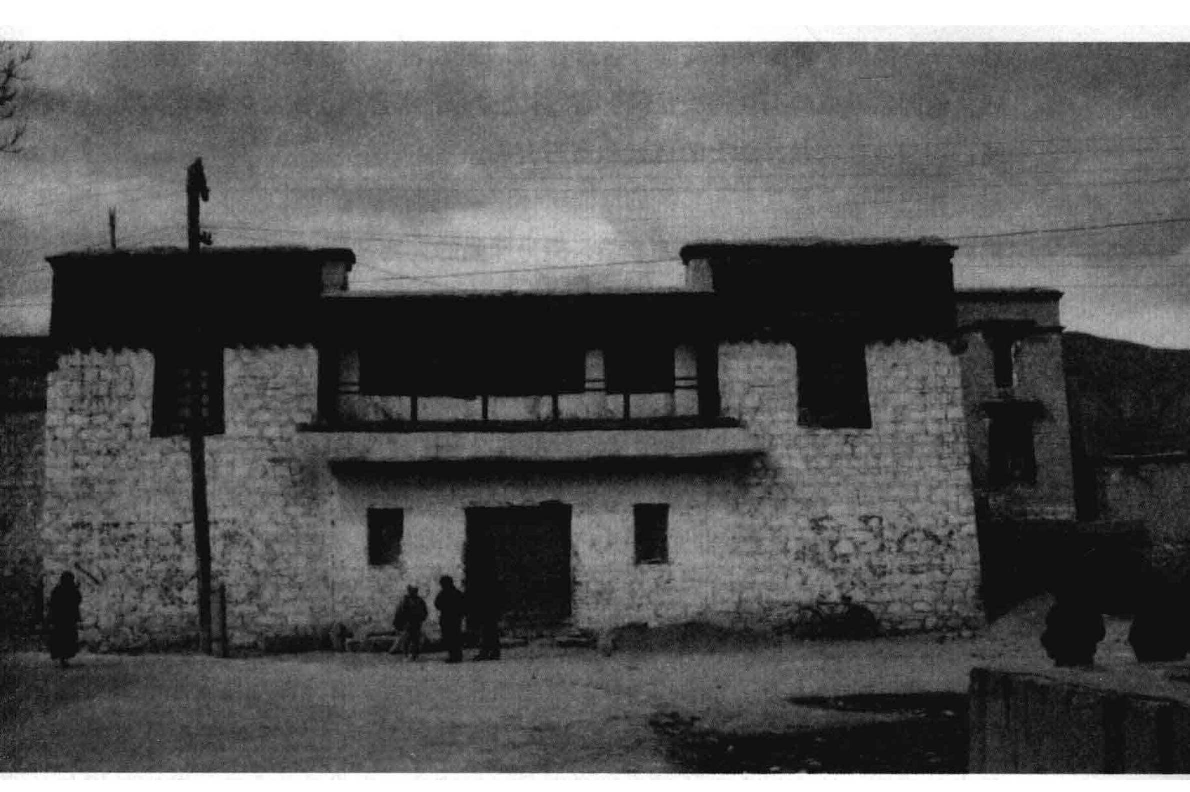


图22　1995年冬季拍摄的扎塘寺正面外景

第三节
扎塘寺的创建及历史变迁

一、扎巴恩协创建扎塘寺

“格西扎巴恩协”中的“恩协”，藏语意为“神通识”；“扎巴恩协”的藏语意为“富有的神通识”；“格西”则是鲁梅派高僧特有的专用称呼。很显然，“格西扎巴恩协”这一名称本身，已经传达出了比较丰富的含义，它至少能够反映出这样几层意思：一、他属于鲁梅派的高僧（格西）；二、他在密教方面获得过大成就（恩协）；三、他因宗教成就而获得大量的财富（扎巴），非常富有。他后来的许多功德与成绩，均与他在密教修法上的成就和富有有关。

扎巴恩协虽然从鲁梅系统的格西漾休出家，但他的事迹却更加丰富多彩，早期佛教史中扎巴恩协是一个博才多学，能力殊强的人物，《青史》中用了相当的篇幅介绍了这位后弘期早期的特殊人物。

扎巴恩协青年时代即随伯父香敦·却巴修炼密宗教法，但他显然不是一位苦行僧，伯父去世后，他很快就放弃了留守山谷旧寺的生活，与旅店女老板同居，倒不一定是他还了俗，很可能当时对修密教者并没有十分严格的规定，不少宁玛派僧人都可以居家修炼，也没有禁止他们娶妻生子。扎巴恩协修成大成就后，财富便源源不断地涌来，用《青史》上的话说，就是生起了大福泽。特别是在他跟随印度高僧当巴桑结修炼“息结九炬” 法以后，这种大福泽更是经常围绕着他。

据说当时有一位大富豪，名曰拉布巴金氏，因无子嗣，特到扎巴大师前求胜乐灌顶。他出手很大方，为灌顶所作的供物就十分昂贵，有净瓶项饰大小的绿松石、上部吉祥草和古代东印度的铜佛像。灌顶后一年内，拉布巴金氏果然获得子嗣，为了表示感谢，拉布巴金氏的酬恩物品更是极尽富华，有光洁的金座、鹿形的银勺、

利剑、具有威慑力的铠甲等。[27]拉布巴金氏供奉丰厚只是个典型的例子，类似这样的事情大概不在少数，扎巴恩协也因此而获得“大福泽”。

富有的扎巴恩协将财富用于庙堂的建设，史载他建造寺院达108座，但他所建的寺庙大多数已名不见经传。由扎巴恩协创建的寺庙除了扎塘寺外，比较著名的还有琼结的金耶寺（又有译作京叶寺、建业寺）。该寺由于著名西藏宗教历史著作《青史》的作者廓诺·迅鲁伯曾在那里学法修行，后期仍然很有影响，至少在19世纪前期时，金耶寺仍是座有影响的寺院[28]。另外，由扎巴大师建造的寺庙还有扎囊的吉如寺，更多的一些寺庙则只知道名称而不知道具体方位，如峨松阁寺、绒尚寺等，这些寺庙似都属于鲁梅派，有些后来转入噶当派。扎巴恩协所作的功德之二是大量制作密教神像，曾制作胜乐金刚像、喜金刚像达十万尊之多，扎塘寺佛堂内的神像雕塑，也应该是由扎巴恩协主持建造的。

扎塘寺是扎巴恩协在70岁时创建的，是他一生中建立的最后一座寺院，也可能是他平生所建的最为宏大最为壮观的一座寺院。《土观宗派源流》说，扎巴恩协一生建造的寺院多达108座，“108”看上去更像是个吉祥或象征性的数字，它是否确切，很难追究，也不必追究。对于一位一生非常富有的高僧来说，把财富用于寺庙的建设，无疑是极为正常的功德，而他的一生又很漫长，建造大量的寺庙当然是可能的。有趣的只是，虽然传说中扎巴恩协建造了如此之多的寺院，但从藏史和传说两个方面看，今天人们能够知晓的也只有扎塘寺（图23）。扎塘寺已成为扎巴恩协的代表作。其实扎巴恩协只是扎塘寺的建造者，寺院尚未竣工时他就与世长辞，并未主持扎塘寺的佛事，但这并不妨碍人们记住扎巴恩协与扎塘寺。扎塘寺如同扎巴恩协为早期藏传佛教寺院文化所立的一尊丰碑，在这一千年里，就这样矗立在雅鲁藏布江下游的南岸，注视着和记录着藏传佛教文化的历史变迁。

扎塘寺建于11世纪末期（图24），关于它的建立，《青史》中说：“在他（指扎巴恩协）年届七十岁时，岁次辛酉（宋元丰四年，

27．《青史》郭和卿汉译本，1985年，第64页。

28．钦则旺布《卫藏道场胜迹志》，刘立千译注、西藏人民出版社，1987年，第42页。

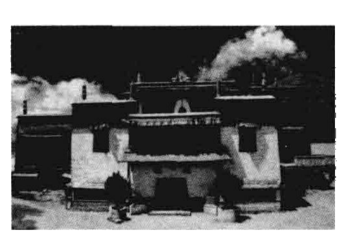


图23　2006年维修后的扎塘寺

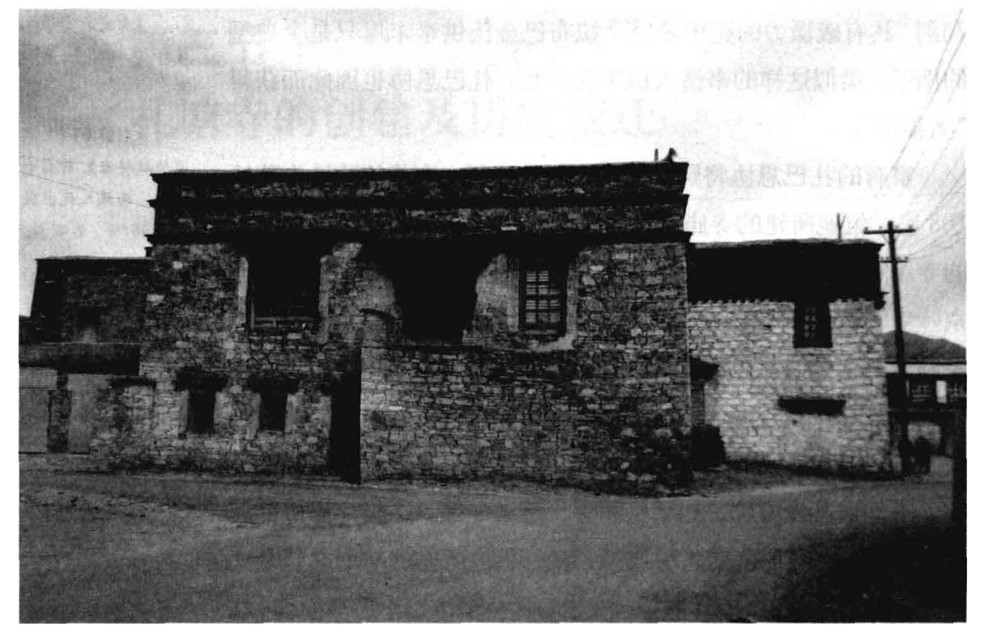


图24　1995年冬拍摄的扎塘寺主殿东面外景

1081年）这扎塘寺奠基，直到他年届七十九岁时被一弟子用筷刺穿其心而逝世时，寺庙大体完成，剩下一些需作的工程，则由其侄郡协和郡楚二人于癸酉（宋元祐八年，1093年）以前的三年中全部完成。总建此寺的时间计经十三年。”

公元1081年，扎塘寺奠基，1090年即奠基后的第九个年头，扎巴恩协因弟子为其治病失误而不幸辞世，这一年大师79岁。好在他离世之前，扎塘寺主体部分已大体完成。剩下的一些善后工作，由大师的两位侄子继任完成，寺院于1093年正式竣工，从奠基到竣工，历时整整13年时间。从建造一座寺院所花的时间看，13年的确不是一个短时间，可以想象扎塘寺在建造之初规模的宏大与壮观。

史载扎巴恩协一度在桑耶寺工作过，扎塘寺的整个建筑布局，是按照佛教密宗的曼陀罗建造而成的，显然扎塘寺建立之初是以桑耶寺为其重要参照的。扎塘寺原名为“阿丹扎塘寺”，“阿丹”藏语为“五有”之意，这“五有”便是针对桑耶寺所没有的特殊点：一是扎塘寺主殿底层转经回廊的宽度是桑耶寺所没有的（比桑耶寺的转经回廊多一弓，即多出0.9米）；二是中层转经回廊绘有千佛壁画；三是主殿底层象征着龙王卓思坚；四是主殿中层象征着南王月杰钦；五是主殿上层象征

着药王热互拉。[29]

扎塘寺原有内、中、外三重围墙，内围墙与中围墙为多边形(今已不存)，外围墙在扎巴恩协时期为圆形，但扎巴恩协死后，其继承人将北面那段围墙内缩，使外围墙变成椭圆形，南北长，东西短，周长750米，这样扎塘寺的中心主殿也就不在围墙内的正中位置，而偏向一方（图25，转引自西藏考古队调查报告插图）。围墙大门原在正东，与主殿大门在一条中轴线上，围墙外有一圈壕沟以作防御之用。多边形的内围墙里，除了中心主殿外，原有许多附属建筑，东面有僧舍、阳台和一些拉章；西面有卓玛拉康、顿库拉康；南面有贡布拉康、登增拉康；北面有观音佛殿等。中围墙内有夏季诵经场、库房和伙房等建筑，在中围墙与外围墙之间还建有一些拉康和佛塔。扎塘寺建筑之初，已经形成一个规模宏大，构思奇妙的寺院建筑群，可惜如今只剩下主殿和残缺不全的围墙，大多数建筑均已不存。

29. 西藏自治区文管会编著：《扎囊县文物志》，西藏人民出版社，1986年，第69～70页。

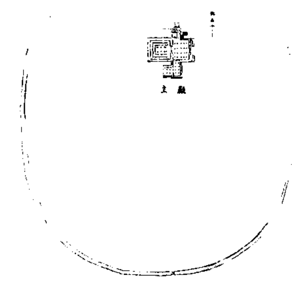


图25　扎塘寺主殿与围墙位置的平面图

二、扎塘寺与鲁梅派

在11世纪，扎塘寺便因“其庙堂特别殊胜”而成为鲁梅派敬奉的四大圣地之一。关于鲁梅派的四大圣地，《青史》这样描述：“较其他更为殊胜的四大圣地——即是由弥勒化身的香纳朗·多杰旺秋所修建的嘉鲁特寺，其寺财特别殊胜；由峨师所建的迅地庙堂，斋僧特别殊胜；由格西珠麦等十有七八的僧徒所建寺院塘波伽，其中格西（善知识）特别殊胜；由全体敬奉的格西扎巴烘协所建扎塘寺，其庙堂特别殊胜。以上系鲁麦师徒修建寺庙的章节。”[30]

30. 《青史》，郭和卿汉译本，1985年，第52页。

说到鲁梅派四大圣地，我们便不能不说到鲁梅派传承，鲁梅的门徒弟子甚多，有“四柱”、“八梁”、“三十二椽”之说，其中“四柱”指的是鲁梅派最基础也是最主要的四大弟子传承系统。四柱之“柱”喻房屋之柱，西藏建筑为典型的柱式建筑，大小建筑必定有柱子在内部支撑，柱是建筑结构中的基本组织部分，非常

重要。鲁梅大师的四大弟子是俄·绛秋迥乃（菩提生处）；伦·益西喜绕（智慧）；纳朗·多杰旺秋（金刚自在）；珠梅·楚臣迥乃（戒生处），他们都是在10世纪末或11世纪初就跟随鲁梅大师学讲“东律”（毗奈耶教法）的后继者，四位大弟子很快又建立了他们的子系统，收徒授教，建造寺院，为鲁梅派培养了大批的宗教人才。《青史》说，在阿底峡尊者到藏以前的64年中，卫地区的佛教文化复兴运动主要是鲁梅师徒们完成，他们建寺授徒的活动影响很大。在鲁梅师徒的大量建寺活动中，最著名的寺院有四座，也就是我们上述的鲁梅派四大圣地，值得注意的是这四大圣地中，三处为鲁梅四大弟子的直接传承，唯扎塘寺与此无关。

四大圣地之一是杰鲁来寺（又译作嘉鲁特寺），由“四柱”之一的纳朗·多杰旺秋（981—1060年）修建，纳朗师最先建造热擦寺，继而在公元1012年时修建杰鲁来寺，杰鲁来寺是四大圣地中建造最早的一座，在鲁梅派中，杰鲁来寺很长时间因其富有（寺财富裕）而著名。四大圣地之二名曰迅地庙堂（似为一组建筑，又译作迅衮噶热哇寺），由“四柱”之一的俄·绛秋迥乃建造，该寺建于杰鲁来寺之后，塘波且寺之前，因此年代当在1012～1017年之间。该寺以善于管理财政生活而著称，《青史》中说它以僧斋而著名。四大圣地之三是名气很大的索纳·塘波且（即塘波伽）寺，它由鲁梅“四柱”之一的格西珠梅·楚臣迥乃所建，1017年，纳朗师曾在鲁梅大师座前求赐修建索纳塘波且寺的地址，鲁梅大师同意后，该寺由格西珠梅师带领七八位徒弟们修建，该寺建成后，珠梅师就驻锡该寺，鲁梅大师本人也曾在该寺住寺。因为这个原因，该寺以辈出讲经法师而著名，即以多出格西而闻名遐迩。鲁梅派的第四大圣迹便是扎塘寺，《青史》中说：“全体敬奉的格西扎巴烘协所建扎塘寺，其庙堂特别殊胜”，也就是说，扎塘寺是以其庙堂建筑本身而闻名的。

分析鲁梅派的四大圣地，可以发现一些有趣的现象，其一是在鲁梅传承的四大圣地中，前三大圣迹均直接出自鲁梅四大弟子（所谓的“四柱” ）系统，唯扎塘寺与扎巴恩协出自鲁梅晚年弟子格西漾休一系，且扎巴恩协虽然最初确实是跟随鲁梅弟子格西漾休出家受戒，但从他所修习的教义教理看，他从师习经的范围甚广，流派亦很庞杂，已超出鲁梅系统的“东律”。其二是这四大圣地中的前三处均建于1012～1017年间，即11世纪初期，只有扎塘寺建于1090年左右，这已是11世纪末期，这两个时间段相隔七八十年。11世纪前期，特别是11世纪的前40年是鲁梅派活动最为昌盛的时期；到11世纪中期以后，噶当派的逐渐兴起是这一时期卫藏宗教文化的重要特征，此时虽然鲁梅派的第三代、第四代仍在活动，但毕竟已是强弩

之末；至于11世纪晚期，即扎塘寺建立之时，鲁梅派是否还在活动，已不甚清楚；因此扎塘寺的归属亦不明朗。

尽管如此，鲁梅派仍将扎巴恩协的扎塘寺作为本宗的四大圣地之一，理由可能有如下几点：

首先，它很可能与扎塘寺创建者扎巴恩协的教派归属有关。扎巴恩协本人在后弘期早期佛教活动中具有重要的地位，扎巴恩协不仅最初是从鲁梅派出家，而且他一生中的宗教活动，也主要与鲁梅派相关，即使是密教活动，仍然被纳入到鲁梅传承，[31] 由他的老师格西漾休和他本人主持的普波伽寺支系，被归属到鲁梅派中的密教部，这一密教部的建立实际上更多与扎巴恩协相关，而不是格西漾休。扎巴恩协的传教活动以密宗为主，当时有可能在鲁梅派内部引起过争论，甚至可能是扎巴恩协与格西库敦的矛盾焦点所在，但鲁梅派并没有将扎巴恩协的传教活动排除在外，而是将扎巴恩协主持的普波伽支系作为鲁梅派的密宗部。《青史》里特别提到，普波伽寺与扎塘寺系属于鲁梅派的密教部，明确地将扎塘寺归属于普波伽支系。扎巴恩协属于长寿型的高僧，他少年出家，其宗教活动经历了11世纪的大半个世纪，作为鲁梅传承的第三代弟子，他的宗教活动一直能够持续到11世纪晚期，是非常难得的，虽然扎巴恩协只是扎塘寺的建造者，但扎塘寺却无疑是扎巴恩协的代表作，因为扎巴恩协的关系，扎塘寺也被列入鲁梅派的重要寺院行列，并为鲁梅派的四大圣地之一。

其次，《青史》中也明确提到，扎塘寺是因为其寺院建筑本身的精美壮观，而成为鲁梅派寺院群中的一个经典作品。11世纪正是卫藏佛教文化复兴时期，早期寺庙大多规模较小，且朴素无华，比较而言，扎塘寺在早期寺院中确实算得上是个规模宏大，构思精妙的建筑群。从前述我们可知扎塘寺在建立之初就是一个创意非常独特，建筑风格雄伟壮丽的建筑群。扎巴恩协一生财力雄厚，在扎塘寺之前他已经建造了很多的寺庙，但扎塘寺的建造，显然不同于前。他创建扎塘寺时已是70岁

31．参照廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译注，西藏人民出版社，1985年，第51～67页。《青史》中将扎巴恩协的宗教活动明确归属于鲁梅传承，而《土观宗派源流》则将扎巴恩协写进“宁玛派源流”里，但土观·罗桑却吉尼玛在划分教派时，是将阿里仁钦桑布大译师所译的新秘咒经典作为划分新旧教派界线的，这样鲁梅派传承的“下路弘法”实际上也归属于旧派之列，因此，《土观宗派源流》的划分与《青史》并没有本质的区别。当然，扎巴恩协被算作宁玛派源流，还因为扎巴恩协曾找到过不少伏藏，并因此而闻名。见《土观宗派源流》第32～39页。土观·罗桑却吉尼玛著，刘立千译注，民族出版社，2000年。

的高龄，从其建立扎塘寺的初衷看，似乎更像是一个胜利的筹码[32]，或是一个象征物，总之，扎巴恩协是将扎塘寺作为他一生的总结去建造的，他不仅使用了大量的财力，也耗尽了他的生命。在11世纪末叶，扎塘寺的壮丽精美一定是有目共睹，非常突出的，扎塘寺也最终因为它庙堂的格外壮丽精致而成为鲁梅派的四大圣地之一。

第三，在格西扎巴恩协去世后，扎塘寺的住持邓金巴也是一位鲁梅派的重要人物。《青史》里记述了有关他的点滴事迹，邓金巴似使扎塘寺更具有了鲁梅派的特色，当然邓金巴还不仅是一位鲁梅派的高僧，他还是使扎塘寺由鲁梅派向噶当派转折的一个重要人物，这正是我们下面要讲述的。

三、扎塘寺与噶当派

11世纪中后期，正是仲敦巴等一批僧人跟随阿底峡，并逐渐建立噶当派的早期过程（图26），也是鲁梅派的一些僧人逐渐转向噶当派的过程。鲁梅派中的塘波伽寺一系和扎塘寺一系，虽然一显一密，也都显示出同样的倾向，这也是为什么藏史中也有将塘波伽寺和扎塘寺说成是噶当派古寺的原因所在。

塘波伽寺作为鲁梅四大弟子之一珠梅·楚臣迥乃创建的寺院，自它建成之后，几乎可以作为鲁梅系统的主寺，鲁梅大师曾驻锡此寺，此寺更以多出讲经的格西（鲁梅派讲经师）而闻名遐迩。格西珠梅大师逝世后，塘波伽寺在1043～1075年间由格西库敦·尊追雍仲担任住持，但格西库敦主要讲授《般若波罗蜜多经》，似与鲁梅传承有了区别。史载格西库敦·尊追雍仲后来成为阿底峡的三大弟子之一，阿底峡大师曾在耶巴神山宁波谷向仲敦巴、俄译师勒比喜绕和格西库敦·尊追雍仲传授《噶当经卷》。[33] 也就是说，他最初从鲁梅派出家，中期逐渐转向噶当派，这种情形在11世纪后期具有一定

32．扎塘寺的建造似乎与扎巴恩协与格西库敦·尊追雍仲（1011～1075年）的对立有关，虽然没有明确的史料能够证明这一点。《青史》中提到出生于公元1011年库敦·尊追雍仲最早跟随扎巴恩协出家，但他后来的学法是在康区。1043年左右，库敦从康区回到卫地后，接管了鲁梅派的主寺塘波且寺的住持工作，从此他以塘波且寺为基地说讲《般若波罗蜜多经》。《青史》里说，"格西库敦虽是（扎巴恩协）早先的门徒，然而他对堪布（指格西扎巴——原注）生嫉妒作为敌对，而广作诅咒。"（第64页）库敦与扎巴恩协的矛盾似相当深，早在库敦驻锡塘波伽寺后，他就暗中调唆扎巴师的弟子与其师作对，后来则发展为公开作出诅咒之事，1075年，库敦去世。《青史》提到，格西扎巴心想在纳须地界上建立一寺，会有大益处，为此，扎巴恩协专门向神请教，这一心愿能否实现，神告诉他"能成"。于是扎巴恩协在他年届70高龄的时候，动手修建这座规模宏大的庙堂。参照廓诺·迅鲁伯《青史》，郭和卿译注，西藏人民出版社，1985年，第51～64页。



图26 阿底峡与仲敦巴，热振寺唐卡

的代表性。

不过，扎塘寺的情况又有所不同，扎巴恩协在扎塘寺尚未完全建成之时辞世，接替扎巴恩协任扎塘寺堪布的是著名的扎塘却焦·邓金巴（护法），这位邓金巴是鲁梅派向噶当派转折的中心人物，他既是鲁梅派高僧，又已然是一位噶当派的高僧。扎巴恩协去世后，他不仅主持扎塘寺的工作，同时也担任另一座由扎巴恩协创建的寺院——金耶寺[34]的住持（堪布）。这位高僧以及他的继承者们的做法很有意思，他们的特点是将扎塘寺原有的鲁梅传承与后来的噶当教派的经典结合起来，从而形成了一种"甘丹派和持律宗混合而存在的学派"[35]（甘丹派即噶当派，持律宗又指鲁梅派的"东律"）。《青史》对于这一特殊学派的形成极为赞赏，认为"这样的发展极为殊胜！"因为这个原因，扎塘寺与金耶寺很快也就成为噶当派僧人们传教的圣迹了，而且鲁梅传承的"东律"也才可能在金耶寺、扎塘寺和绒岗寺（另一座由扎巴恩协修缮过的寺院）这类寺院中得到保存。由此看来，11世纪之内由扎巴恩协等建立的鲁梅派的寺院，在11世纪末期起，已逐渐成为噶当派僧徒们修行习法的庙堂，而他们所采取的方式是，部分地保留鲁梅派的"东律"，而更多地传授阿底峡的教法。显然，从扎塘却焦·邓金巴开始，扎塘寺、金耶寺等寺院，基本完成了从鲁梅派寺院向噶当派寺院的过渡。

四、扎塘寺与萨迦派

15世纪后期著名的宗教史学家廓诺·迅鲁伯，在《青史》中并没有提到13世纪中期以后，扎塘寺又归属于萨迦派了。但从扎塘寺主殿的大经堂壁画里多萨迦派高僧等内容这一点看，扎塘寺后来确实与萨迦派关系密切。大经堂位于中心佛堂外面，面阔五间，进深六间，内部共有20根柱子，其面积是中心佛堂的若干倍。大经堂的壁画可分上下两部分，下部

33. 最初，格西库敦对阿底峡的尊敬与供奉是不够诚心诚意的，《青史》曾提到这样一件事：格西库敦曾在阿底峡面前赞美自己的家乡，并邀请尊者阿底峡到塘波且寺，可当尊者真的来到塘波且寺小住一月时，格西库敦并没有很好的供奉照顾，于是阿底峡与仲敦巴主仆二人不辞而别，登上了远去的渡船。船行至河中时，库敦追赶而至，大声地请求尊者返驾，尊者没有返回，只是将自己戴过的僧帽掷向库敦，以此赐作加持之物。见《青史》郭和卿汉译本，第170页。《土观宗派源流》里还提到，阿底峡曾在耶巴神山宁波谷向仲敦巴、俄译师和库敦传授了《噶当经卷》，"父仲敦巴所请问者名为父法。子俄勒比协饶及库敦尊追雍仲二人所请问者名为子法。库敦初对于仲敦大师虽表示不太敬仰之相，但到此时，库大师我慢之山也颓倒了，顶礼于仲敦大师之足"。参见土观·罗桑却吉尼玛著《土观宗派源流》，刘立千译注，民族出版社，2000年，第56～57页。

34. 《青史》说"邓顶巴任扎巴所建立的普塘金耶寺堪布"（《青史》郭和卿汉译本，1985年版，第65–66页）。《青史》里还提到原金耶旧寺的路口走廊等也是由格西扎巴所修建。

35. 《青史》，郭和卿汉译本，1985年，第66页。

36. 参照西藏文管会编著的《扎囊县文物志·扎塘寺》,1986年,第73～75页。

壁画是经堂周边墙壁上的壁画，现已基本不存，只有经堂大门左右两侧的壁画还基本保存完好，壁画内容有四大天王、无量寿佛、欢喜佛、裸体女菩萨像等。上部壁画指经堂天井西、南、北三面墙壁上的绘画，其内容主要是萨迦派著名人物的肖像画与其他教派的重要人物画像，他们皆面向中心佛堂，三人一组，姿态各异。西面的壁画里有金刚手菩萨、莲花生及扎塘寺创建人扎巴恩协的画像；南面壁画画有古如、阿娃土日、永达米玛、卓米·释迦益西、尊者·查巴坚赞、查普巴、贡嘎坚赞像等；北面壁画里有索南尊姆班禅、衮嘎宁波、卓衮·却杰帕巴、阿旺土登像等[36]（图27)。



图27　扎塘寺后期壁画



图28　1995年初拍摄的扎塘寺背部外景

据西藏自治区文管会编撰的《扎囊县文物志·扎塘寺》所述："十三世纪中期，萨迦王朝统治整个西藏，萨迦教派寺院的势力也随之强大，许多异教派的寺院改属萨迦派，扎塘寺亦在此时改属萨迦教派，寺主是雅隆·扎西曲德。"

扎塘寺在近代的又一次重要修缮是在20世纪的30年代，此时正值热振活佛摄政时期（1933～1941年)，这一次修缮，可以说是对扎塘寺进行了比较彻底全面的维修，主殿的第二、三层全部被拆除重修，主殿一层的个别柱子也被换掉。20世纪40年代，噶厦政府又派了一位名叫岗巴东波的官员，到扎囊一带调查寺庙的情况，严正纪律，整顿作风，将有家有子的僧人赶出了寺庙，从此扎塘寺又走上了正轨。20世纪50年代末西藏民主改革以后，扎塘寺成了扎囊县县政府的所在地，在十年浩劫中，扎塘寺的附属建筑都被拆除，主殿也仅存底层，很长一段时间，那里都是扎囊县的粮食仓库。笔者1984年夏天第一次见到扎塘寺时，它仍然作为扎囊县委的粮食仓库发挥着作用。1995年初，笔者第二次造访扎塘寺时，粮食已从主殿的中心佛堂中清理出来，准备维修。据说，1995年以后，扎塘寺的维修工作已经开始，扎塘寺中心佛堂壁画的保护也已经得到了落实，这是一个令人欣慰的消息（图28)。

第二章　扎塘寺中心佛堂的壁画

扎塘寺位于西藏自治区山南地区雅鲁藏布江南岸的扎囊县境内，是藏传佛教后弘期早期的重要寺院建筑，其中保存有11世纪末叶的壁画，为目前西藏境内发现的最早的后弘期壁画遗存，十分珍贵。10～11世纪是藏传佛教后弘期的发端时期，此一时期卫藏寺院的造型艺术，多因历史的久远或其他原因几不复存，因而扎塘寺及扎塘寺壁画的保存，对于西藏考古、美术史研究以及民族文化交流的研究等无疑具有重要的意义。

第一节
扎塘寺中心佛堂的壁画与雕塑

桑耶寺建于公元8世纪后半叶，为佛教正式传入西藏的标志；扎塘寺建于公元11世纪末叶，为西藏后弘期佛教重新复兴的标志。这两个寺院一座建于雅鲁藏布江北岸（桑耶寺），另一座则坐落在雅鲁藏布江南岸（扎塘寺，图29），它们彼此隔江相望，似乎在诉说着这一片土地在公元8～11世纪期间，曾作为卫藏宗教文化腹心区域的重要性。比较这两个寺院的中心佛堂的建筑平面图，会发现它们之间有明显的相似性：寺院均坐西朝东，大门东向；正殿均为一佛堂，绕佛堂一周为室内转经甬道（这是早期寺院建制的特征之一）；佛堂自有一道内门，佛堂与绕行一圈的



图29 扎塘寺主殿南侧外景

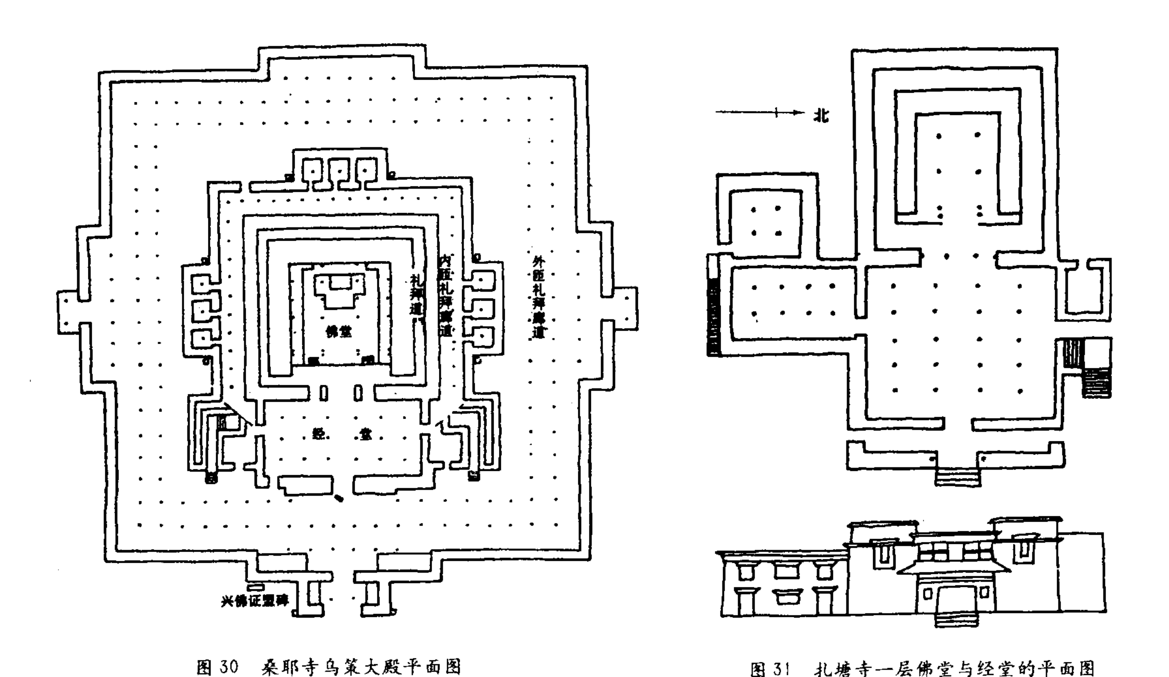


图 30　桑耶寺乌策大殿平面图

图 31　扎塘寺一层佛堂与经堂的平面图

转经甬道在门前相通，并拥有佛堂的外门；这扇门之外为大经堂(比较桑耶寺乌策大殿与扎塘寺主殿一层的建筑平面图，见图30、图31，转引自西藏考古队调查报告插图)。史载扎巴恩协本人曾在桑耶寺工作过，扎塘寺在建筑格局上模仿桑耶寺是显而易见的。

扎塘寺佛堂大门为三联式的拱形木门，门宽6米，高5.8米，高大且制作精致。门的上部镶有三对铜狮子浮雕图案，中间部分由铁片编织成网状，门下部的木板上绘画着佛教内容的图案，有菩萨和四大天王，画很精美。进佛殿大门后，首先是围绕着佛堂的转经甬道，长长的甬道两壁满饰壁画，局部墙体泥皮已有脱落，可见墙壁本身由石块砌成，石块之间没有小石片加垫，与吐蕃时期的石棺墓葬的石墙砌法十分相似。甬道壁画保存状态较好，内容以佛本生故事为主，千佛像次之，还有无量寿佛、供养人、观音菩萨、兽头四大天王、护法神等，在护法神的周围绘有兽首人身像及饿鬼。这类绘画多出现在萨迦派的寺院中，据文献载，13世纪中叶以后，扎塘寺转属萨迦派，这些壁画大抵为元明清历代所绘[1]。

1. 参照西藏文管会编著的《扎囊县文物志·扎塘寺》，1986年。

一、佛堂内的雕塑残存

佛堂本身的地面要略高于周围转经甬道的地面，佛堂内的小门只是一些高1.5米的木栏。佛堂为长方形，南北略窄而东西略长，东西为9.3米，南北为7.9米，呈矩形平面。室内一共8根柱子，东西走向分别为两排（2×4）八棱柱，其中靠近大门处的两排柱之间的间距只有0.44米，相距很近，靠近大门处的两根柱子显系后补上去的[2]，其余柱子为早期原作，它们按正常间距排列，柱高6.6米。

佛堂正壁位于殿堂的西侧，西壁正中原有一尊大型坐佛，南北两壁各排列五尊塑像（合计11尊造像），但塑像均已毁坏，墙体只保留着塑像的头光、身光和与佛像相辅相成的壁画。关于佛堂内雕塑所表现的内容，根据考古工作者对当地人的问寻，再结合墙体上残存的佛像背光的造型看，佛殿内雕塑群像所表现的是一佛八大弟子及二天王。维塔利在他的著作中提到，根据1949年杜齐拍摄下来的扎塘寺雕塑图片资料，这些雕塑的风格与杜齐1934年在后藏萨玛达地方的江布寺和艾旺寺拍摄的“萨玛达类型”非常相似，[3]可见扎塘寺佛堂雕塑同属于11世纪卫藏早期寺院佛像雕塑的流行风格，佛堂内的这些雕塑，大致与扎塘寺的创建为同一时期。

佛堂正壁正中残存的坐佛背光为一涂满金箔的大型浮雕背饰，下部为立体佛座；上部为佛像背光。原佛像（释迦牟尼像）高约3.4米，佛座高1.4米。佛的头光光环内圈为泥塑浮雕，略呈马蹄形的长圆圈，光环图案为火焰纹，头光的外圈呈桃形火焰纹。身光则呈现为束腰式坐佛背光，其大小正好与佛像的坐姿贴切吻合。头光的上方有“鹏螺”闭门，正中为大鹏（金翅鸟），两侧各有一蛇身摩羯向外探伸至宝莲横木，摩羯身上各骑一童子，蛇冠部分则被大鹏的利爪紧紧握住并纳于口中（见图32，转引自宿白考古调查报告插图《藏传佛教寺院考古》），宿白认为这一背饰应为“六

2. “大殿东向，前设门廊，其后为经堂，经堂之后为绕建礼拜道的佛堂。门廊、经堂的结构显然与佛堂不同。佛堂最前二柱为后增，堂内木柱亦多更换。”见宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第67页。

3. 罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年。

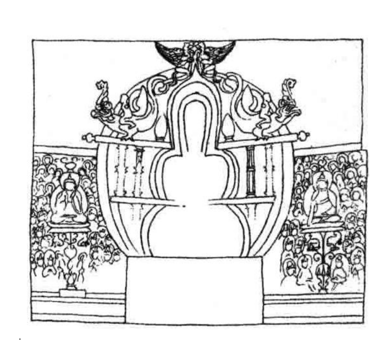


图32　扎塘寺佛堂正壁主尊像的佛背光浮雕（转引自宿白插图）

挚具”的较早形制。[4] 值得注意的是整个背光除了浮雕部分以外，尚有由壁画画成的圆形光环图案作为补充部分，由内向外依次排列着光环、联珠、绿叶卷草和连续忍冬卷草纹式构成的佛背光图案。其中由繁密而富于变化的绿叶卷草构成的彩带最宽，也最为醒目，它们以绿色为基调，重色敷地，染出轮廓，再用浅黄或白色勾勒出叶纹和枝蔓纹路，其间晕出少许红色作一调节，别有一种清新的趣味。最外层的一圈以卷草般翻腾的气势象征着生生不息的火焰，色彩为红绿相间。整个圆形背光绘制得生动而又精细，在早期壁画中亦为难得的艺术精品（图33）。这些补充的壁画图案与浮雕部分为同一手法，且丝丝入扣，当然也应该是同一时期的作品。

4. 参照宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第119页。

南北两侧八大菩萨（或八大弟子）的背光尚存，八大菩萨的塑像高约3.5米，其头光不是马蹄形长圆形，而是桃形圆头光（高度为1.35米），然后再配以椭圆形身光。菩萨头光的装饰图案也十分精彩，由光环、联珠、忍冬式卷草火焰纹构成若干圈彩带（图34）。这种桃形头光与椭圆形身光的组合令我们联想到高昌回鹘11世纪左右流行于伯孜克里克石窟的佛菩萨头光样式。靠近门扉（东侧）的还有两位天王或护法，其像高4.1米，整个背光为一大型椭圆形火焰纹浮雕，火焰纹被涂成鲜艳的红色，如同燃烧的火焰。



图33　扎塘寺佛堂正壁主尊像佛背光的边缘绘画图案

二、佛殿壁画的一般性介绍

扎塘寺最精彩的部分还是它的三面早期壁画。

扎塘寺壁画属于西藏寺院的早期艺术类型，早期艺术类型的特点是佛殿内以神像雕塑造像为主，造像占据主导地位，壁画只是造像雕塑的补充，占据次要的地位；这种艺术配置主要流行于14世纪以前，故称其为早期类型。

西藏寺院早期的壁画主要服务于殿堂内的雕塑群像，塑像代表着该殿堂所供奉的主神。这些塑像大都紧贴着墙壁而立，这样

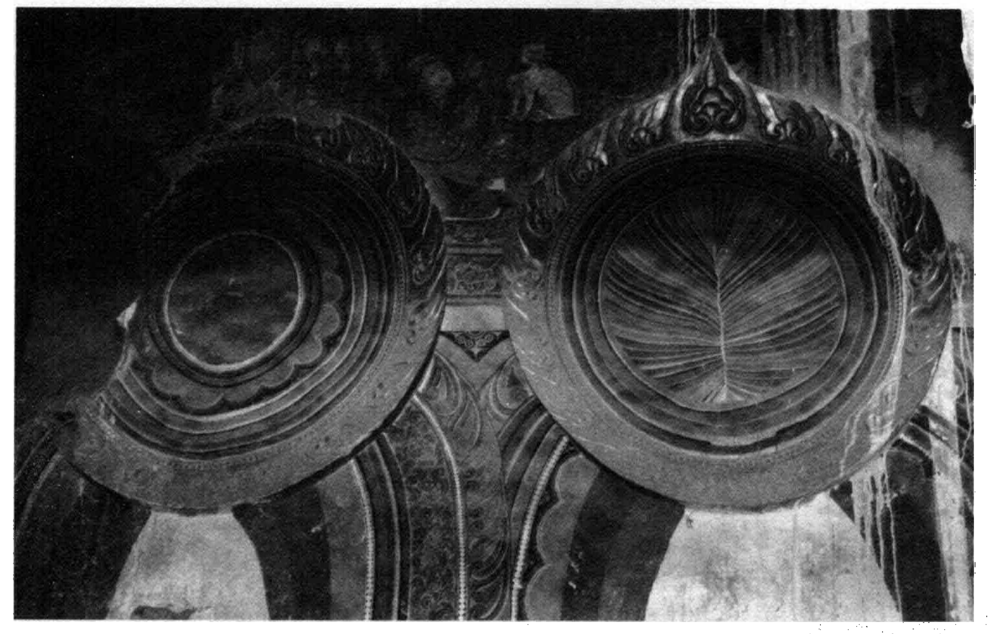


图34 扎塘寺佛堂南北两壁的菩萨头光图案

实际上已经占去了相当多的墙面，而剩余的墙面才用来画壁画，壁画的内容自然也是为了配合佛堂内供奉的佛像而设定的，这种习俗——佛堂内以神像雕塑为主体，壁画为其补白，无论是在卫藏，还是在西部阿里的古格王国，都是后弘期前期的一种流行样式，顺便提一句，同样的习俗在古代西域的丝绸之路一线上也常可见到，它很可能是早期流行于中国西北与西南地区的一种基本样式。

整个中世纪（10～16世纪），西藏境内的佛教艺术始终有两条不同的发展线索，它们是以地域为单位的发展线索：一条是西部古格王国的艺术线索；另一条是中部卫藏地区的艺术线索，二者呈现出不同的艺术面貌。就壁画作为佛像雕塑的补充的习俗看，在西部古格王国，这种习惯至少一直延续到了15世纪中叶，甚至是末叶，古格王国遗址中的白殿内，仍可见到这种以雕塑为主、壁画为辅的习俗，虽然此时西部的壁画已显示出更为独立、更为成熟的特点，但雕塑与壁画相辅相成，相互配合的习俗并没有完全被摈弃。而在卫藏地区，14世纪的夏鲁寺和15世纪的白居寺内，其雕塑与壁画分立的倾向已非常明确，壁画的精彩程度往往高于塑像，艺术家们在壁画上的创造性才能和艺术创作的热情显然在壁画领域里找到更大的表现空间。壁画愈画愈大，愈画愈精，最终在主题内容上完全独立于造像，这似乎是西藏佛教美术发展的一条基本规律。

5. 见西藏自治区文管会编著的《扎囊县文物志·扎塘寺》，1986 年。



图 35　艾旺寺残存壁画



图 36　江布寺雕塑背后的壁画

其实即使是11世纪的早期卫藏壁塑，也能见出其中一些微妙的变化，在最早的“萨玛达类型”，雕塑为整个寺院的灵魂，壁画只作为塑像的补充或点缀。杜齐1934年第一次看到艾旺寺正殿内高大的塑像时，完全被它们的精美与雄伟气势所慑服了。他后来回忆说，正殿的壁画虽然绘画水平稍弱，但那深红而沉着的色彩颇令满堂塑像生辉。从杜齐的描述可以看出，艾旺寺的壁画似乎更像是种纯粹的点缀或装饰，它们多为一些彼此没有关系的装饰性图案，同属于“萨玛达类型”的江布寺壁画也是如此（图 35、图 36）。但是到了 11 世纪末期的扎塘寺时代，壁画虽然仍是对雕塑的补充，但壁画已按内容组成一铺铺的画面，每一铺壁画表现的是一组完整的内容，内容也更加丰富，与艾旺寺壁画相比较显然已有了明显的进步。

扎塘寺佛堂内的墙壁，除去塑像背光外，所有的壁面都绘有壁画，其中南、北、西三面墙壁的壁画内容是统一的，为寺院创建时期与雕塑同期的作品。东侧即大门的那一面两头的墙壁上的壁画，无论是风格还是内容都与上述三壁绘画不同，显然是后期补上去的。[5]

从壁画内容看，佛殿南、北、西三壁共有十铺壁画，分别绘于塑像的空白处，其中正壁（西壁）中央主尊像释迦牟尼像的两侧各有上下两铺壁画，如此西壁上共有四铺壁画；南北两壁的壁画均位于八大菩萨和护法的上方，每壁各有三铺壁画，这样南北共六铺（见图37：扎塘寺壁画分布图，转引米歇尔·汉斯的绘图）。我们由南至西再至北按顺时针方向为其编号：南壁上部的壁画编号为 1～3；西壁的四铺编号为 4～7；北壁上部的三铺壁画编号为 8～10。需要说明的是南壁上的第 2 铺和北壁上的第 9 铺正好位于南北两壁正中间的上部，这两个部分在后来寺院改造时各开了一扇窗户，从而破坏了这两铺壁画的大部分图像，因此南北两壁真正保存较好的只有第 1、3、8、10 这四铺。比较而言，正壁的四铺壁画画面大且保存得也比较完整，但第6～7铺壁画的北端因漏雨石灰水浆下流，对画面造成一些损害。

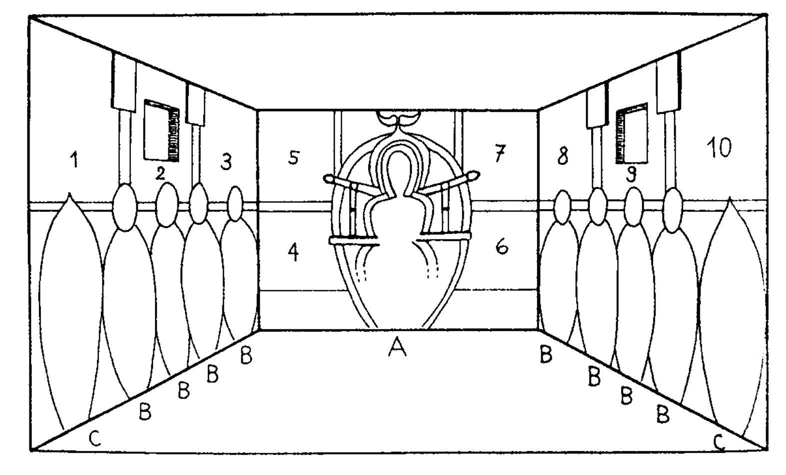


图37　扎塘寺佛堂壁画分布示意图（转引米歇尔·汉斯原图）

6．何周德认为扎塘寺壁画每铺围绕主尊佛像释迦牟尼的众多人物为男女信徒，其中上面三排为众僧，下面三排为女弟子或女信徒，并很有可能因此得出扎塘寺为息结派寺院的结论。但扎塘寺壁画各铺画面里，除供养人和度母外，似并没有出现女性形象。何周德所谓的女信徒，实为菩萨。后弘期早期的西藏绘画中的菩萨形象，特别是胁侍菩萨多秀丽清靓，容易被人看成是女相。见西藏自治区文管会编著的《扎囊县文物志·扎塘寺》，1986年。

佛堂中的这十铺壁画所表现的内容基本一致，十铺壁画均以人物表现为主，由释迦牟尼、众菩萨、众弟子和供养人等组成，这四种人在绘画比例上明显不同：正中的释迦牟尼佛像为坐像，体形最大，像高1米左右；两侧簇拥着的弟子与菩萨像大致相同，为立像，大小为释尊的一半左右，像高通常在0.5～0.7米；供养人的体形最小，他们也为立像，其形体甚至不及菩萨弟子像的一半，只有0.15～0.20米。人物形体的大小长短，充分显示出佛教世界里的等级观念。

各铺壁画的正中均为释迦牟尼坐像，佛坐于莲花宝座之上，宝座由枝蔓绿叶支撑，枝蔓两侧有一对白狮卧立。释迦牟尼的周围簇拥着僧人弟子、菩萨和供养人，群像的排列方式是上面若干层为僧人弟子，多为光头或寸头，着僧衣，有头光。下面若干层排列着众菩萨，他们身着华丽的丝绸长衫，头戴宝冠，高发髻，面部多呈长方形，高鼻长眼，眼帘下垂，面带微笑，因面相姣美，略带些女相，可能被人误认为是女性。[6] 供养人的形体很小，一般位于各铺壁画的左下角（只有第4铺壁画中的四位供养人位于莲花宝座下端的枝蔓丛中），供养人为俗人装扮，衣着富贵华美，面部表情也比较丰富，虽然处于壁画中不太显眼的位置上，但因为他们的表现富于变化，绘制得又很讲究，其服饰的世俗性格，更

能反映出彼时西藏社会的风俗习惯。

各铺壁画布局齐整而又错落有致，人物表现也很有特点，释迦牟尼慈祥端庄而不失典雅清俊；僧人弟子们虔诚恭敬，菩萨们则一脸的沉静秀丽相，构图合理，造型讲究而又富于变化，既透着悠久的历史韵味，又有沉厚而雅逸的艺术魅力。人物之间的空白处常以花草点缀装饰，画面饱满而透气，色彩单纯而又表现细腻，为难得的古代艺术之精品。

下面对各铺壁画的具体内容作一介绍。

第1铺壁画位于南壁东侧。正中的释迦牟尼内着僧祇支，外套袒右肩袈裟，面方圆，大耳高发髻，右手置于胸前，左手搁置腿面，作论辩印。足穿黑底花筒靴，结跏趺坐于仰覆莲座之上。头光为马蹄形长圆形，外又有圆形身光，头光正中为深沉的红色，边缘为绿色图案，装饰图案画得很精致，红绿两色相间搭配，对比强烈。中尊主像释迦牟尼两旁边有22位菩萨，20位僧人弟子，两侧上部各有10位僧徒，下部各有菩萨11位。释尊的下方尚有一尊绿度母像，度母的体形小于周围的众菩萨和众僧，但风格却非常引人注目，为比较典型的印度波罗式风格。一般而言，扎寺壁画中的菩萨像亦为“波罗”样式，但多多少少都经过了一番改造加工，真正纯粹的印度波罗样式并不容易见到，但在南壁最靠边的第1铺壁画中却出现了相当纯粹的印度波罗风格的女神像，反映出壁画作者对于印度波罗艺术样式的熟悉。

第2铺壁画，因南壁后来补开窗户，画面已被破坏，省略不提。

第3铺壁画位于南壁西侧上部，正中的释迦牟尼身着华丽服饰，内着宽袖衫，袖口边饰花卉图案，外穿红色袈裟，左肩通肩，右肩披扇形帛绸。释尊的这种服装在早期卫藏艺术中是有代表性的，其特点是内着宽袖衫，外罩袈裟，左肩通肩而右肩披扇形帛，广袖花袍，衣饰多大朵的团花图案，服饰自肩部开始便形成了垂感极好的衣褶线条。头光的内圈呈马蹄形，外圈呈桃形光环，边饰为忍冬火焰纹。释尊结跏趺坐于仰覆莲瓣宝座之上，双手在胸前结转法轮印。宝座下一对回首对望的白狮，深绿色的鬃毛披于脑后，宝座下装饰着花草纹。主尊周围有16尊菩萨和16位僧人，左下角还排列着三位供养人，供养人的装束与衣着华丽的菩萨很接近，不同的只是体积的大小。三位供养人均为立像，高0.15～0.20米，大约只有他们身前一位跪拜菩萨的二分之一。三位供养人中最前面的一位为男子，后面两位似为眷属，三人均身着高贵精美的翻领长衫，头戴宝冠，显然为权贵的形象。他们身前那位跪拜于释尊宝座左侧的菩萨，双手合掌于胸前，态度虔诚，头戴宝冠，佩大耳环，两

缕黑发由耳后拖至肩前。身着大翻领红色长衫，翻领与袖口上饰有绿花图案，这种大翻领式长衫为吐蕃时期赞普的服饰[7]。供养人的男装与菩萨们大同小异，均为吐蕃式大翻领长衫，但女装不同，女装内着对襟衬衫，束腰，外罩翻领斗篷，松散地敞开着，又有飘带垂落，广袖宽松，近似汉装。宝冠为三叶冠，叶饰小而平，披发。这铺壁画左面部分保存较好，右面部分也有石灰水从屋顶漏下，致使相当部分受到侵蚀。

第5铺壁画位于西壁（正壁）南侧上部，即正中释尊主像的左上部。这铺壁画与第1铺壁画的构图基本相同，周围有19位僧人和10位菩萨，所不同的是释尊宝座之下有一对白狮，另有两位供养人立于白狮的左侧。另外构图上与第5铺壁画相类似的还有第7铺壁画，它正好位于正中释尊主像的右上部，与第5铺壁画相对。

第4、第6铺壁画因为后面有详细叙述，这里从略。

北壁上部的第8铺与第10铺壁画分别位于北壁的西端和东端，其构图大致相同，第8铺主像周围簇拥着17位僧人和14位菩萨，释尊的手印为施无畏印，结跏趺坐于莲花宝座之上，宝座下亦有一对白狮。第10铺壁画的内容因与第8铺同，从略。

从图37佛堂壁画分布图我们可以看出，十铺壁画中有八铺都位于墙壁的上部。该殿以正壁中尊主像的肩部为基准，将整个殿堂的壁画分成了上下两个部分，从正壁中部（西）开始向南北两壁延伸，这条中线在南北两壁上正好位于菩萨头光的中部，中线以上便是南北两壁的各三铺壁画，而在正壁这条线又是主尊佛像两侧上下两铺壁画的分界线。比较而言，位于主像两侧下部的壁画，即西壁南端下部的第4铺（图38）和西壁北端下部的第6铺壁画，应是整个佛殿壁画中最精彩的部分，也将是我们叙述和讨论的重点。这两铺壁画的下面是一条宽约0.26米的装饰图案带，接下来就是地面，装饰图案带又分为上下两层，上面一层为花卉卷草；下面一层绘有形态各异的狮子形象，多已漫漶不清。

7．见敦煌吐蕃占领时期代表性洞窟第158号窟内壁画中吐蕃赞普的服饰。

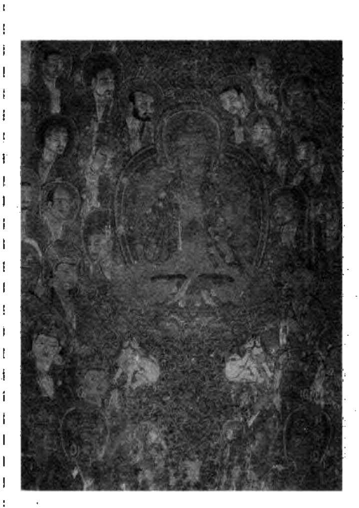


图38　扎塘寺佛堂第4铺壁画

三、第4铺与第6铺壁画

第4铺和第6铺壁画位于正壁佛像左右两侧的下部，这两铺壁画距地面较近，图像也保存得比较清晰，也许是这个位置相对比较重要，艺术家们对它们的表现显然更有创意，更有热情，它们所传达出来的文化信息也更丰富一些，从艺术表现的角度看，这两铺壁画也是10铺壁画中画得最好的两铺。

第4铺壁画的主像释迦牟尼的服饰与第3、5铺壁画中相同，但佛陀头上的高发髻顶端有一个矛头状物（似为珠宝，参照图42），应该是比较独特的样式，同样的头髻只在萨玛达类型中的艾旺寺正殿壁画中见到过。佛的头光为马蹄形圆环，头、背光均由红绿色带绘成，简洁醒目，这种朴素的佛背光造型，与其他各铺中的佛背光也有所区别，它们只是简单的色带，没有饰花纹，而南北两壁上部的几铺壁画内，佛背光的图案显得更为华丽和复杂。释迦牟尼面阔方圆，大耳垂肩，眉间点圆形毫相，双手结转法轮印，衣饰华丽，衣领袖口及袈裟的边饰上均有花卉或卷草纹饰。足穿黑底花筒靴，结跏趺坐于仰覆莲座上。释尊的周围众僧弟子共19位，左侧是11位，右侧有8位；菩萨两侧各有8位，合计16位。

第4铺壁画的不同凡响还在它佛像的宝座图案部分，佛的莲花座下，有花叶枝蔓状的植物从一钵状器中升出（图39），仿佛象征着某种特殊的含义，这



图39　第4铺壁画局部（佛宝座下植物图案）



图40　《绿度母》唐卡（11世纪）中菩萨宝座下面的植物图案（局部）

种以花卉枝蔓支撑莲花宝座的例子，在后弘期早期的卫藏唐卡中可以见到几例，比较典型的为那幅著名的《绿度母》唐卡，正中主尊度母像的宝座下面，也有类似的枝蔓花卉图案（图40）。这种带有象征性的图案似只属于早期，但扎塘寺壁画中的这一花卉枝蔓，与《绿度母》唐卡中枝蔓的具体画法并不相同，体现出不同的图案风格，有更为浓厚的"中亚"艺术特色，其繁密的枝叶，花卉的图案化特征，都更多地让人联想到敦煌或伯孜克里克洞窟壁画中的图案风格。花卉枝蔓丛中的那对宝狮，昂首戏坐，抓耳挠腮，憨态十分可爱，在释尊宝座之下尚有四位小的供养人像，这四位供养人，无论是他们所处的位置，还是他们的形象与服饰，都与众不同。总之，花蔓枝叶形佛座托和这四位形象特殊的供养人应该是第4铺画面中最有特色的部分。

第6铺壁画与第4铺壁画相对，位于正中主像释迦牟尼塑像的右侧下部（西壁北侧），也是扎塘寺壁画中的精品之一。我们知道，佛堂中的这十铺壁画在布局构图、内容题材上基本一致，不同的只是细节上的变化而已，其中第4、6铺两铺壁画的画面最大，所表现的内容也最为丰富，它们的艺术表现更是佛殿所有壁画中的点睛之作。仔细观察，会发现这两幅画面，各自都出现了一些其他铺壁画所没有的特色图案，例如，上述的第4铺画面中几位饰华丽衣冠的供养人，佛宝座下面的花卉枝蔓，以及佛陀背光的简单色带式造型等，这些微妙的变化和差别正是我们所要特别关注的。

第6铺画面正中的释迦牟尼身着普通的僧衣，袒露的右肩上披一扇形帛带，一条深色帛带自左肩垂落下来，另一端则系于右腋下。在扎塘寺十铺壁画中身着普通僧衣者唯此尊而已，其余的佛像均身着华丽服饰，披红色袈裟，袖口领边绣精美的花卉图案。此佛像高头髻，方圆脸，大耳垂肩，眉心点有红色毫相，左手置丹田处，右手做指地印，手心涂成红色。跣足结跏趺坐于仰覆莲座之上。头光与身光均由简单的几条色带构成，形状为马蹄形光环，头光外圈呈桃形，释尊的面部、胸部及袒露出来的手臂均施以明暗晕染。

释迦牟尼的周围有18位僧人与10位菩萨，即每侧各分布着5位菩萨与9位僧人，是扎塘寺10铺壁画中释尊周围簇拥着的众僧与众菩萨人数最少的一组。然而值得注意的是，这一铺壁画中的僧人多为衣着华贵富裕者，他们或着大翻领长袍或披田相袈裟或品字纹袈裟，形象也显得高贵从容（图41）。从服饰衣着和形象看，这一铺内的僧人多为高僧或有身份的重要门徒。菩萨的面部表现也很有特色，一些菩

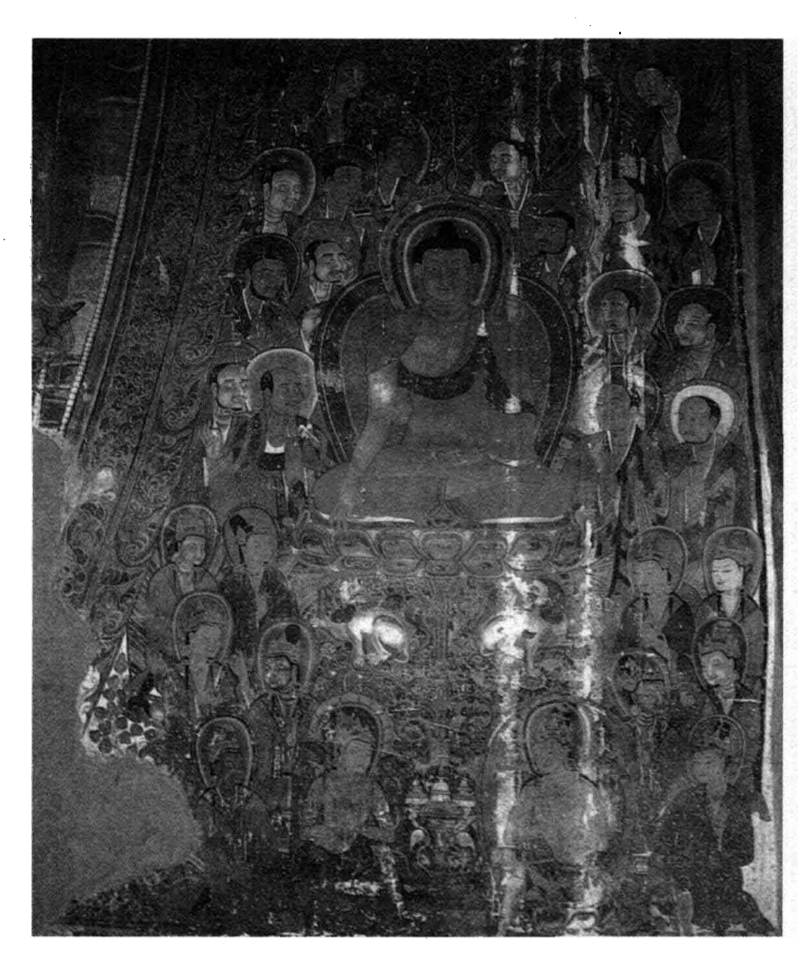


图41　扎塘寺佛堂正壁第6铺壁画

萨的面相施以明暗晕染，另一些菩萨则纯以勾线平涂。后者的这种表现方法显得清俊秀丽，别有一种情趣。总之，第6铺画面中无论是菩萨还是弟子的相貌衣裳，都显得不同凡响，他们的衣饰华丽，气质雍容华贵，可能代表着一组身份较高的人群。

该铺壁画除了僧人门生与菩萨的面部表现颇具特色外，最引人注目的还是释尊莲花宝座前的两位形象特殊的菩萨——思惟菩萨[8]，与大多数扎塘寺佛堂壁画中的菩萨不同的是这两位菩萨的衣着服饰，他们裸露着上身，下身也只系了条又薄又软的短裙，身上挂佩着各种各样的瓔珞珠宝。他们的面部表现与壁画中其他菩萨们相似，但服饰显然更具有明确的南亚艺术特点，其身后的佛龛以花卉枝蔓装饰，十分华美精致，具有东印度波罗艺术繁缛绚丽的特色。

8. Michael Henss.: *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa*. Orientation, Vol.25. No.6, June. 1994.

第二节
扎塘寺壁画中的人物造型

扎塘寺壁画的人物造型，最突出的特点就是其丰富多样性，丰富多样性本身说明扎塘寺壁画的艺术表现中存在着不同的艺术传承，也反映出当时的卫藏地区，同样是多种艺术风格交汇融合的地区之一；同时，这种丰富多样性，也证实11世纪藏族艺术家们创造性的天赋和艺术表现上的灵活性。

扎塘寺佛堂内的十铺壁画，以人物表现为主，具体而言，则是以佛、菩萨、僧人、供养人这四类人物为主，扎塘寺壁画人物造型上的不同，也主要由人物的身份所决定，佛与菩萨不同；菩萨与弟子们不同；僧人弟子又与供养人形成区别。因此我们在进行人物造型分析时，主要以人物身份来划分出艺术表现的类型，如此，扎塘寺壁画中大致出现了四种基本类型：第一种类型是佛陀释迦牟尼的造型；第二种大的类型是它的菩萨造型，其中菩萨的造型中又可明显地划分出两种不同的样式；第三种类型主要是僧人弟子的表现样式；第四种类型是供养人的描绘方式。这四者既相辅相成，又相互区别，各成一类，但总体上却是浑然一体，相得益彰，共同构成一幅幅出色的画面。

一、佛的造型

扎塘寺壁画中的佛均为释迦牟尼像，他们的基本造型也是相似的，面相基本为波罗式，但有明确的明暗晕染处理，高光点散布于面部的眉弓、眼帘上部、鼻梁、两腮和下巴，尤其是两腮和下巴的高光点面积较大。释尊像面阔方圆饱满，双眼长而形成弯曲状，薄唇略带微笑状，俯视着芸芸众生，神态沉静典雅。十铺壁画中的释尊像，均呈跏趺坐于莲花宝座之上，他们的面相、头髻相同，如果说有什么区别的话，这种区别似主要反映在服饰上。从服饰上看，大致有两种类型：一类呈现

为汉装（图42）；另一类是普通的僧衣，这种僧衣可能是印度装，关于它的来源尚不很明确。

身着汉式僧衣的释迦牟尼像占大部分，十铺中至少有八铺以上的主尊像都身着汉式僧衣袈裟。他们内着绿色的宽袖衫，袖口边饰花卉图案；外罩袈裟，左肩通肩而右肩披扇形帛，广袖花袍，衣饰多大朵的团花图案，整个服饰自肩部向下排列着垂感极好的衣褶线条作为装饰，袈裟的边饰上也有团花图案装饰，看上去十分华丽和飘逸。佛陀释迦牟尼身着这样华丽精美的服饰，在西藏的前弘期是不曾见过的，而在后弘期，壁画中也只出现在扎塘寺壁画里，11世纪卫藏的早期唐卡里，没有发现过类似的服饰，12世纪以后的卫藏佛教艺术则更没有这类形象。与之可比的只有后藏“萨玛达类型”中的佛像雕塑，艾旺寺正殿内残留的七尊佛像，都穿着同样的服饰（图43），显然，这种特殊的佛的服饰只出现在卫藏11世纪早期寺院的佛殿里（壁画与雕塑），与早期唐卡没有什么关系。事实上，释迦牟尼内着宽袖衫，外罩红色袈裟，左肩通肩而右肩仅披袈裟的一扇形角，使右臂与右边胸部的内衫衣饰能够从包着的袈裟中显露出来，这种服饰和这种穿着习俗，无论是藏传佛教，还是汉传



图42　正壁第4铺壁画中释迦牟尼佛的服饰



图43　艾旺寺着汉僧服的佛像雕塑

佛教的佛像传统，都是很难见到的，这种服饰原本也不是释迦牟尼所专有的，它实际上就是一种僧服，是高僧们平时的穿着打扮，不过穿在佛陀身上的这身僧服，质地更精良，服饰图案更精美，衣裳的边绣更为华丽而已。让释尊身着这样的僧服，很可能正是11世纪卫藏早期宗教艺术家们的一种独创，它也只出现于萨玛达艺术类型和扎塘寺壁画。

身着普通僧衣的释迦牟尼像只有一铺（第6铺，参照图41），这身僧衣与通常印度佛像僧衣的不同，可能就表现在佛的右肩上披着的袈裟的那一角扇形布帛上，这种僧服样式在西藏也很少见到，西藏绝大部分释尊像都没有这一扇形披帛，而是袒露右肩的僧衣。这个挂上一角的布帛，与上述的汉式僧装颇有些类似之处，如果没有这个扇形披肩，这类佛像的服饰在西藏还是很常见的。

二、菩萨的造型

扎塘寺壁画中的菩萨数量不在少数，每铺壁画里，都有围绕着主尊释迦牟尼的菩萨们，他们全都位于佛陀两侧的下端，绝大部分的菩萨都属于同样的造型风格，因为这种菩萨样式在扎塘寺壁画颇具有普遍性，所有我们称他们为“菩萨的一般造型”（图44），当然，与“一般”相对应的自然也会有“特殊”样式，除了大多数的菩萨造型外，扎塘寺壁画中还出现了几尊样式比较特殊的菩萨形象，我们将这一类单独列出来，以便于分析比较。总的来说，扎塘寺壁画中的菩萨造型是相当独特的，与佛像相比较，菩萨不仅人物众多，而且它们这一群体也更富于变化，更富于创造性。

1.菩萨的一般造型

扎塘寺大部分的菩萨面相，基本上遵循的是印度波罗样式（当然也加入了藏式的改造），其特点是：弯眉长眼，眼睑下垂使长眼形成弯弯的弧形，高鼻薄唇，两道细眉间点有白毫，脸庞多呈长方形，表情恬静，面带微笑。头戴宝冠，大耳饰圆形大耳环，项佩珠宝项链。菩萨的面色有多种颜色，如肉色、白色、绿色及深褐色等，面部多经过明暗晕染的处理，突出高鼻的笔直，两腮和下巴上常出现高光点。双手或结手印或合掌于胸前，手心被染成暗红色（与佛的表现相同）。

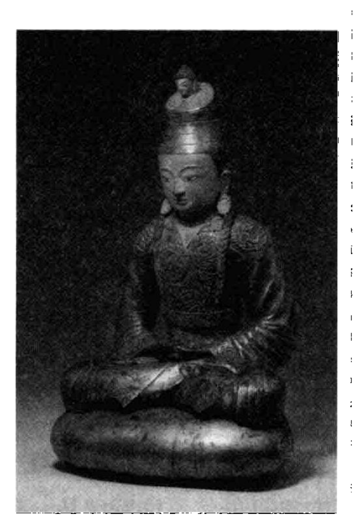
值得注意的是，菩萨们的面相虽然按照印度波罗传统绘制，但菩萨们的服装却

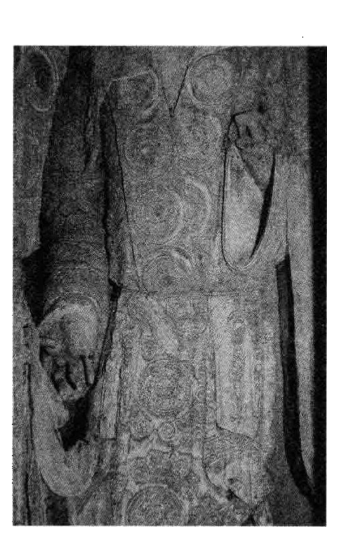


图 44 第 6 铺壁画中菩萨们的“吐蕃”式服饰

肯定不是印度波罗式的，波罗式的菩萨除腰下系短裙外，几乎全身袒露，这种服饰与南亚印度热带或亚热带的炎热气候有关。扎塘寺壁画中的菩萨，却大多身着柔软且垂感极好的丝绸长衫，大翻领，领口和袖口上绣着各种各样的花卉图案，长衫上还常常出现硕大的团花纹饰。这种大翻领式长衫以及长衫上的团花图案，最早曾是吐蕃王朝时期王公贵族中所流行的服饰风格，[9] 敦煌吐蕃占领时期的壁画里，吐蕃赞普便身着这样的大翻领长袍（见敦煌莫高窟158窟内的《吐蕃赞普巡视图》）；近年来发现的一尊吐蕃王朝时期的松赞干布金铜像（图45），他身上的长衫，也是这种大翻领样式，服饰的前胸与后背上，布满了硕大的圆形团花图案，无论是服装样式，还是服饰上的团花图案，都与扎塘寺壁画中的菩萨服饰非常接近。除此之外，与扎塘寺壁画中的菩萨们的服饰相似的例子，仍然是后弘期初期的萨玛达艺术类型，艾旺寺东配殿的菩萨雕塑，身着相似的长袍，长袍上也有类似的大圆形图案（图46）。

菩萨们的宝冠头髻也很有特点，宝冠有三叶花和五叶花两种，宝冠后面有“高桶”式的发髻，所谓“高桶”式发髻是指用布帛向上将头发缠成又高又粗的发髻，很像是一个垂直的“高桶”（图47）。这种样式特殊的发髻，最早也出现于吐蕃时期赞普的头上，敦煌158号洞窟壁画内的一幅各国国王或王子的礼佛图里，吐蕃的赞普走在最前面（有学者认为壁画中的这位赞普是执政于公元815～838年期间的赤祖德赞赞普，即热巴巾），他的发髻就用布帛缠成，不过敦煌158窟壁画中吐蕃赞普的头髻，看上去更像是戴了一顶冠帽，它基本上还是一种写实样式，远没有后期看到的这样夸张，这样富于装饰性格。莫


图45 吐蕃时期的松赞干布铜像（布达拉宫收藏）


图46 艾旺寺东配殿菩萨的服饰

9. 参照杜齐《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1989年；另外可参见罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年。



图47 扎塘寺壁画中菩萨的“高桶”式缠头

高窟158号窟的这铺壁画，应当是敦煌的画家以写实的手法记述了吐蕃赞普的服饰冠帽。比较而言，卫藏拉萨大昭寺内的松赞干布塑像，头上用布帛缠成的高桶式头髻，与扎塘寺壁画中的菩萨发髻更为接近，松赞干布发髻的最顶端，还有一尊观音菩萨小像——那是松赞干布的象征物，松赞干布历来被看成是观世音菩萨的化身（图45）。很显然，这种“高桶”式发髻，与前面提到的大翻领长衫或长袍一样，都应当是吐蕃王朝时期历代赞普们的一种特殊头冠装饰。无独有偶，这种“高桶”式头冠也同样出现在后弘期卫藏“萨玛达类型”的艺术中，艾旺寺东配殿的菩萨雕塑，头冠部分已基本被毁，但从杜齐当年所拍摄的图片资料看，这些菩萨的宝冠后面，也都耸立着高高的，用布帛缠成的“桶”状发髻。

对于“萨玛达类型”艺术中的菩萨造像穿戴着吐蕃王室成员头冠服饰的这一现象，杜齐曾经有过分析：他认为西藏的艺术家很可能将服饰看成是一种等级，为了表现菩萨们高贵的身份，他们给菩萨穿上了只有吐蕃赞普们才有资格穿戴的服饰。[10]

10.［意］杜齐《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1989年。

扎塘寺壁画中的菩萨虽然仍长着印度波罗式的脸，但服饰、头饰都已经吐蕃化，菩萨的波罗式面相也不再纯粹，长方形的面部轮廓，与纯粹的波罗菩萨相已有了区别，波罗式的脸形呈椭圆形，显得更为娇小秀气，而扎塘寺壁画中的菩萨面相，多有地角方圆的硬直感。整个“萨玛达类型”的菩萨造像和扎塘寺壁画的菩萨绘画，可以说是一种全新的菩萨样式，类似的菩萨形象，就目前西藏的考古发现看，除了夏鲁寺部分早期壁画中出现过，未见在其他地方出现过，它们似乎只限于卫藏地区的11世纪以内，而且也只出现在卫藏寺院的早期壁画或雕塑艺术类型里（它们属于寺院的不动产），在同时期的卫藏唐卡艺术中不曾出现，在同时期的西部古格地区的佛教艺术里也难得一见。它们是11世纪卫藏佛教艺术的一个特产，是我们目前所知的后弘期最早的一种菩萨造型样式。

2.“思惟菩萨”的造型

与扎塘寺大部分菩萨造型相对应的是第6铺壁画下部左右两侧的“思惟菩萨”，他们俩一左一右游戏坐于释尊像的座前。这两位“思惟菩萨”，最突出的特点是艺术家对他们的处理方式，迥然不同于扎塘寺壁画中的大部分菩萨，如果上述的大部分菩萨是一种折中体—— 面相为波罗样式但服饰为“中亚”样式或吐蕃化；那么，这两位“思惟菩萨”，无论是面相，还是服冠装饰，都呈现出比较典型的印度波罗样式。也就是说，他们不光是有一张波罗式的面孔，更重要的是他们也有着同样标准的波罗式服饰，而不像其他菩萨那样，面部是波罗式的，但却穿上了吐蕃贵族的服装。

由于他们身着典型的“波罗”式服饰，就意味着他们身上很少穿有衣服，他们袒露上身，腰下仅系贴身薄短裙，饰华丽的璎珞、臂钏、手镯，佩大耳环。两位菩萨袒露着的躯体显然经过了体积的处理，但却不是通过明暗晕染的方式（至少不以明暗晕染处理方法为主），他们躯体的体积表现，并不像扎塘寺壁画中大部分人物那样，通过高光点式的明暗效果来完成的，这种表现物体体积块面的方式也应当是印度式的。

右侧的菩萨袒露着上身（图48），腰以下着短裙，束镶嵌着宝石珍珠的腰饰，双手置于胸前，跣足游戏坐于仰覆莲座上；头饰五花宝冠，束高发髻，发髻前饰小佛像，大耳垂肩，饰大耳环与耳坠，又项链、璎珞、手镯、臂钏齐全。长圆形头光，外圈绘简易光环纹，背饰有波罗式佛龛，肩部与腰部出两横木，头光两侧又有摩羯



图48　第6铺壁画中的思惟菩萨图

鱼蛇盘绕，佛座背后又有一椭圆形背光，整个背饰部分都画得极精细讲究。菩萨面阔，面带神秘微笑，低头作沉思冥想状，人物表现注重人体的刻画，体形优美，气质典雅，确有印度波罗艺术之风韵。仔细观察，不难看出人体比例方面的一些无伤大雅的小疵：菩萨上身的比例和谐，腰部以下的跣足游戏坐姿则略显得不自然，腿脚部分不免有些生硬僵直。与熟悉和擅长于人体表现的印度美术相比较，显示出某些模仿的痕迹，但从整体上看，已经相当出色。

左侧菩萨的服饰与坐姿与右侧的大同小异，变化只是在细节上。如宝冠为二层五花式，头髻上又有宝缯束之。大耳饰为双层圆形耳环，双手结转法轮印。头光与前者同，但背饰有了区别，菩萨的周围画上了各种各样繁密而又奇异的花草，让人感觉菩萨仿佛置身于优美的仙境之中。

这两位“思惟菩萨”，不仅与扎塘寺壁画中绝大部分的菩萨造型拉开了距离，而且也是整个11世纪卫藏“萨玛达类型”艺术中很少见到的一种新的菩萨样式。我们知道，“萨玛达类型”艺术与扎塘寺壁画的共同点是“波罗／中亚”两种艺术的混合，但这两位菩萨所呈现的艺术表现风格显然受到更为纯粹的东印度艺术风格的影响，夏鲁寺壁画里的某些菩萨与他们比较接近，但在艺术表现上最接近的还是榆林窟第3和第4窟中藏密壁画中的菩萨造型，另外敦煌莫高窟第465窟中的思惟菩萨和供养菩萨，风格也与之接近。这三个洞窟的壁画均为敦煌藏传佛教系统的密宗壁画，榆林窟第3窟，学术界推定为西夏时期的石窟壁画；第4窟的年代更晚些，为元代洞窟壁画[11]；莫高窟第465窟的藏密壁画，据近年来的研究，很可能是西夏时期的壁画[12]，从年代关系看，它们都应当晚于扎塘寺壁画的年代。

三、弟子僧人的表现

人物表现中的第二种类型是僧人们的造型（图49）。僧人们的刻画与表现，与排列在释迦牟尼身边的众菩萨们的面相及服饰

11．榆林窟第3、第4窟壁画的年代，可参照敦煌研究院编著的《安西榆林窟》，文物出版社，北京，1997年；又见季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社，1998年。

12．参照谢继胜《关于敦煌第465窟断代的几个问题》（上、下），载《中国藏学》，2000年，第3～4期。



图49　扎塘寺壁画中的僧人形象

13 原文为"the Chinese phionmey",Michael Henss.: A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa.

有较大区别，菩萨的表现基本遵循的是印度波罗式艺术的规则，众僧的表现按麦克·汉斯的话来说，多呈现为"中国人的面相特征"[13]。这是一个很有意思的现象，它的意义不只是图像学方面的，所反映出来的是更深层次的民族文化碰撞与交流的问题。

扎塘寺壁画中的僧人形象很有特点，他们多为圆形或方形面庞（图50），而菩萨们则显得长而方，加上高高的宝冠，头部不免有过大之嫌。僧人们多光头或寸头，多蓄胡须，须发的画法也是菩萨形象中罕见的。菩萨的头光，均呈现为长圆形或马蹄形，而众僧多为圆形（马蹄形头光者不多）。僧人的五官表现里也有施以明暗晕染效果的，但整体效果与菩萨是截然不同的，鼻子不够挺拔也不够长，眉眼多直眉细眼，面部表情因人而异，很少概念化的处理，相对而



图50　第4铺壁画中的僧人弟子形象

言，比菩萨的表现更多生活气息，更具有写实性格，表现上也更朴实无华。

很显然，众僧的艺术表现所遵循的原则与菩萨表现所遵循的原则是不尽相同的，米歇尔·汉斯文章中所谓的"中国人面相特征"，实际上道出了这些僧人弟子们的艺术表现原则与汉地艺术之间的密切联系。将这些僧人弟子与两宋时期内地人物绘画相比较，不难发现它们的相似之处，人物五官的刻画，胡须毛发的处理，这些微妙的细节表现往往可以见出内地人物画艺术手法影响痕迹[14]。

除了面相处理，僧人们的服饰显示出与西北佛教艺术的密切关系，斯蒂文·格萨克注意到11世纪卫藏早期的某些唐卡作品中，存在着一种比较特殊的僧人服饰风格。[15]他认为这种僧衣样式反映出"中亚"艺术风格的影响，《早期卫藏绘画》（简妮·辛格与斯蒂文·格萨克主编）一书提供了一组带有中亚艺术风格的早期唐卡作品，其中的第7号作品是一幅名为《文殊菩萨》的唐卡（图51），该画中位于主尊神像文殊菩萨左侧的众僧形象，很有代表性，他们的形象、服饰与扎塘寺壁画中的僧人有很多相似的地方。

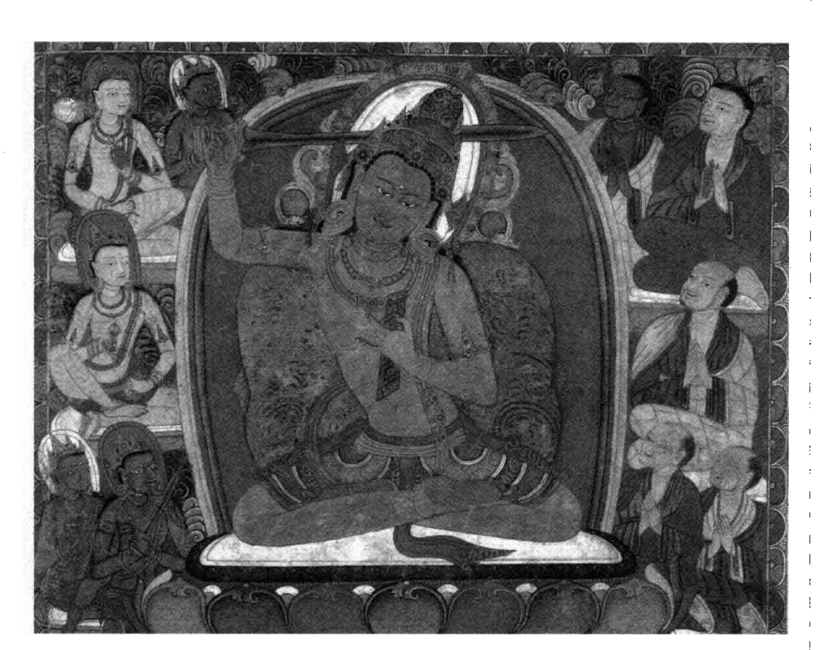


图51　唐卡《文殊菩萨》中带有"中亚"艺术风格的僧人形象

14. 西藏后弘期早期佛画中的汉地艺术因素，可以从西北地区释道绘画中寻找其渊源，北宋时期民间的僧人画像现保存不多，一位外国人写的《亚洲佛教艺术》里，收录一幅现收藏于国外博物馆内的宋朝僧人图像，这是一幅画得很细致的工笔画，僧人表现、特别是须发的画法与扎寺壁画如出一辙。另外，北方地区一些辽代古寺里的壁画，也显示出相同的艺术趣味，可资比较。见《山西高平开化寺壁画》（中国寺观壁画典藏·金维诺主编），河北美术出版社，2001年。

15. 在简妮·辛格与斯蒂文·格萨克编著的《早期卫藏绘画》这本唐卡作品集中，作品的第7、8、9、12号唐卡属于这一类型。

有趣的是上述这种僧人服饰，或者说他们身上的僧衣，实际上还出现在扎塘寺壁画中的佛陀释迦牟尼的身上，不同的只是释尊身着的僧衣异常的华丽精美，大红的袈裟，绣着花卉或叶蔓图案的衣边，使释迦牟尼身着的僧衣看上去非常高贵精致，而释尊身边的弟子们的服饰则比较朴素，弟子们内着宽袖衫，外罩田相袈裟或素色袈裟，袈裟的一角从右肩披过来形成一个扇形状垂帛，这种僧衣在样式上与佛陀释尊的服饰没有质的区别，区别仅仅在于衣料的质地，制作的讲究以及华丽精致程度的不同。

扎塘寺壁画中僧人弟子们的服饰，源自“中亚”地区的僧服样式，这种“中亚”僧服样式在10～13世纪期间，流行于中国西北乃至北方地区，类似的僧人服饰，不仅能够在西域高昌的伯孜克里克壁画里见到；在河西走廊敦煌莫高窟的壁画和帛画里见到，还可以在山西高平开化寺北宋时期的壁画里见到，流行范围很广。这一僧服流行于中国的西北地区或北方地区（北方当时是辽国的统治范围）并不奇怪，但它们出现于同时期卫藏地区就引人深思了。这类僧衣的突出特点是内有素色衬衫；外罩田相纹或回字纹僧衣，宽袖下垂，衣褶稠密。比较扎塘寺壁画中弟子僧衣与同时期内地僧人的服饰，西藏的僧衣更具有装饰感，衣褶的处理更模式化，但它们的基本样式却是一致的。

扎塘寺壁画中的弟子僧人造型特点无论是人物五官面相，还是衣冠服饰，都与前述的菩萨造型有明显的区别，他们的画法遵循的显然是另外一套艺术传统。

四、供养人的造型

供养人的数量在扎塘寺壁画中并不很多，但却很有特点。在供养人这一题材的表现里，我们更能看到西藏早期社会的一些风俗习惯，特别是早期藏族的服饰衣帽习俗。这些供养人属于不同的阶层，有王公贵族，也有布衣平民；大多数为俗人，有少数僧人；相当数量的供养人是富家土豪。应该说，供养人这一题材也是最能反映出西藏本土特点的部分。西藏后弘期的早期艺术中，特别是在壁画艺术中，多出现供养人的形象，它不仅出现于卫藏，也出现于西部古格王国早期艺术中（如古格东嘎皮央洞窟壁画里就有供养人

图52 扎塘寺佛堂第3铺壁画中的三位供养人形象



图53　扎塘寺佛堂第4铺壁画中的“唐服供养人”

的形象）；在卫藏地区，艾旺寺的正殿与东配殿壁画里也多有供养人形象；早期卫藏唐卡里，供养人形象更是形形色色、特色突出。很显然，在后弘期早期艺术中，供养人是一个重要的表现内容。

扎塘寺佛堂壁画中的供养人，主要出现在第 3 铺、第 4 铺、第 5 铺这几铺画面里，从他们的衣冠服饰看，他们的身份都很不一般，尤其是第 4 铺画面中的那四位供养人，他们在画面中所处的地位，他们的服饰和他们头后所具有的头光，都说明他们不是一般的供养人。

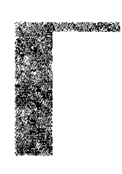
第3铺壁画中有三位供养人，他们均位于画面的左下角，最前面的一位为男子，其装束与画面中的菩萨们相似，身着大翻领长衫，头戴宝冠，衣着十分华丽。后面的两位似为他的女眷，她们俩内着对襟衬衫，束腰，外罩翻领斗篷，松散地敞开着，又有飘带垂落，广袖宽松，近似汉装。头上的宝冠为三叶冠，但叶饰小而平，与菩萨们头上的宝冠有明显的区别，宝冠下散落着缕缕长发。这三位供养人的衣冠服饰都相当华贵，头上又都戴有镶嵌着珠宝的宝冠，从他们的衣冠服饰看，他们似乎不是一般的权贵（图 52）。但如果将第 3 铺的这三位供养人与第 4 铺壁画中的四位特殊供养人放到一起比较的话，他们的地位与身份，又很可能远远不及后者（图 53）。

如前所述，第4、6两铺壁画，当为扎塘寺佛堂壁画中两个最为重要的位置，因此出现于第 4 铺的供养人，其重要程度当超过其他画面中出现的供养人，这是其一；其二，出现于第 4 铺画面中的这四位供养人，也与西藏早期壁画或唐卡的惯例不同（按惯例供养人总是出现在画面的左右下角），他们没有位于画面左下角，而立于佛宝座之下花蔓枝叶丛中的宝狮下方；其三是他们的排列方式也颇奇特，他们不似通常供养人那样呈横排状，而是以 2 × 2 的方式，以两列竖排在花蔓枝叶丛中。上面的一对均侧身，两人相对，昂首上望，宝缯束成高髻，有马蹄形长圆头光，头光内为红色。因为是侧身像，只见身上披着类似于披风样式的绿花丝绸长罩衫。下面的第二对呈四分之三侧面，高发髻戴宝冠，椭圆形头光内染成绿色，宽衣广袖，衣褶稠密。

扎塘寺早期壁画中的供养人多有头光，衣饰往往较之菩萨的服饰还要华丽，且广袖宽袍，飘逸绮丽，他们与菩萨的区别一是体现在形体的大小上；二是面相不似菩萨呈现波罗式面孔。第 4 铺壁画中的这四位供养人，他们的特殊之处，首先是他们在画面的位置，他们被绘于释迦牟尼宝座之下，很有可能属于身份较高的供

养人（有研究者猜测，这四位供养人可能是创建扎塘寺的重要施主）。其次是这四位供养人的姿态与手势，也很特殊，有种神秘感，他们的服饰也与扎塘寺壁画中其他供养人不同，袖子宽大，有唐人之风，长衫舒展，衣褶稠密，更有古汉装风范，有人以“唐服供养人”称之，确实很贴切，颇能形象地表现出他们服饰上的一些特征。其实不仅是他们的服饰显示出浓郁的汉装特点，他们头戴的宝缯，以及向后偏倚的头髻都令我们有种似曾相识的熟悉感觉——敦煌莫高窟藏经洞的帛画里，一些供养人的形象，甚至于一些神像的服饰衣冠，便与之非常相似。这四位供养人的特殊画法，提醒我们这样一个事实：扎塘寺壁画的艺术创作者，至少相当熟悉9～11世纪流行于敦煌或河西走廊等地的艺术风格，也相当熟悉这一地区人们的服冠习俗，这四位供养人服饰衣冠的奢侈豪华，绝不逊色于五代至北宋期间敦煌壁画及藏经洞的帛画中的供养人形象，特别是那些属于权贵阶层的供养人形象，而他们脑后的头光图案，则暗示着他们身份的高贵和神圣。

以上是扎塘寺壁画中人物造型上的四个人物类型——佛、菩萨、弟子（僧人）、供养人，如前述，扎塘寺壁画的人物表现基本上是按照人物身份分类的，佛与菩萨在造型上更多南亚东印度艺术的特点；而弟子僧人及供养人这类与本民族相关的人物部分，他们的造型又倾向于东亚艺术模式。不过并不绝对化，佛陀可能穿着僧人的衣裳，甚至很可能是西北高僧的僧服；而菩萨的服饰则与画面中的供养人有较多的一致性；很显然，服饰上佛陀与僧人更接近，而菩萨与西藏社会中的王公贵族又属于同一个等级。在人物的面目五官的表现上，佛与菩萨均为“波罗”式面相，而僧人与供养人则长着东方人的面孔。扎塘寺壁画在人物处理上，体现出一种更为灵活的原则，显然在早期卫藏宗教艺术表现中，存在着多种艺术原则与艺术传统，至于具体该运用哪一种原则，取决于艺术家们对所画的对象的理解，这种灵活性应该是西藏艺术最为突出的特点。



第三节 扎塘寺壁画中的特色图案

一、佛像的背光图案

（一）扎塘寺佛堂的佛背光分类

扎塘寺中心佛堂不大，佛、菩萨等的背光图案却非常丰富，按其艺术形式大致可划分出两种类型：一是浮雕类（包括浮雕与绘画的结合方式）；二是纯粹的绘画类。第一类的浮雕部分，主要指佛堂内雕塑造像的背光，佛堂内原有一佛八大菩萨二护法的雕塑造像，每一尊像背后都有一浮雕头光，佛堂的南、北、西的三面墙壁上共有11个头光浮雕，这一部分在前面的"佛堂内的雕塑残存"部分里面已经提到，不再赘述。扎塘寺佛堂雕塑造像的佛背光，通常是头光部分为浮雕，硕大的身光部分则采用绘画方式，用一圈圈的装饰图案接在浮雕外缘，这样便形成了头光为浮雕，身光为绘画，由两者共同构成一尊塑像背后的整个背光，这也就是所谓的浮雕与绘画的结合部分。第二类的绘画部分，主要指壁画中的佛背光，佛堂内一共有十铺壁画，每一铺壁画里的主尊佛像背后都有背光，原应有十个佛背光图案，但第2、9两铺壁画因后开凿窗户而损坏了画面，略去不算，比较完整的佛背光只有八幅。除了壁画中的这八幅佛背光图案外，还不可避免地要涉及一些雕塑背后身光部分的绘画图案，这些身光虽然从属于塑像，但它们的绘画方法与壁画中佛背光很相似，尤其是正壁中央佛像的大型背光，除了正中偏上的浮雕部分外，其外缘部分是一个画得极为精美的大型佛背光图案，很有代表性。正壁中央的雕像原就是释迦牟尼像，它与壁画中的那八尊释迦牟尼像本是相通的，背光图案也更多一致性。

在这一节所涉及的佛背光，一般不包括第一类的浮雕部分，而主要以第二类的

绘画佛背光为主，其中特别包括了正壁塑像佛身光部分。壁画中的八个佛背光图案，再加上正壁塑像的佛身光部分，一共有九个图案，是我们要讨论的重点。

这九个佛背光的基本样式是比较统一的，均为双马蹄形套环式，即头光为一小的马蹄形环状；身光为一大的马蹄形环状，两个马蹄形光环相套，形成双马蹄形套环式佛背光图案。扎塘寺壁画中的这九个佛背光图案的基本造型虽然一致，但仔细观察不难发现，它们的图案风格是有变化的，显示出某种演变的痕迹，九个佛背光图案可大致分出三个类型，我们姑且称它们为：朴素样式，复杂样式和华丽样式。

1．朴素样式

扎塘寺佛堂正壁上的第4、5、6、7铺画面中的佛背光是扎塘寺佛堂壁画佛背光中最为简朴的类型（图54），它们只有简单的光环，以几条色带勾勒出光环的边线，中间部分平涂，色彩也只有红绿黄三种，其头光部分一般由三道环线构成，正中平涂红色；身光由两道环线构成，正中平涂绿色。这里仅以第4铺壁画中的佛背光为例，其头光由外到里的三条色带分别为青、绿、深红，头光内晕染红色；身光部

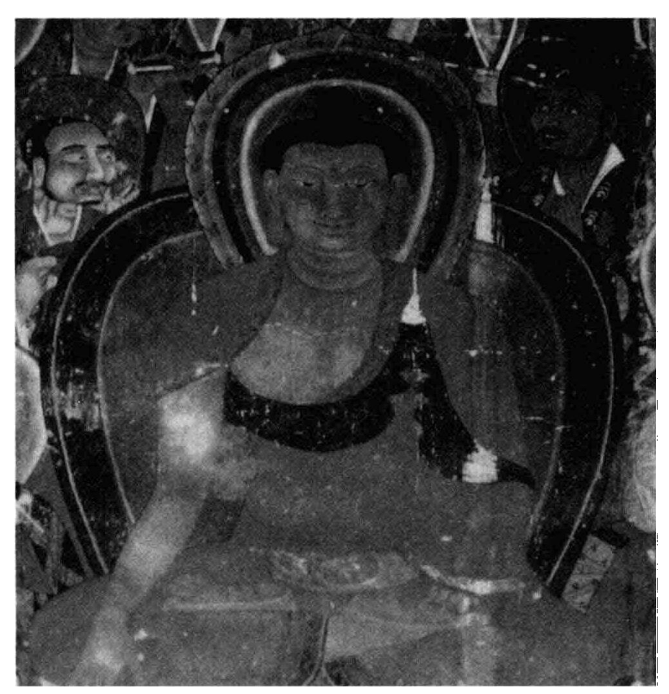


图54　扎塘寺壁画第6铺佛背光（朴素样式）



图55　敦煌榆林窟第25窟正壁大日如来佛像背光图案

分由外至里先是两条窄窄的深绿与浅红色色带，接下来是一宽宽的深绿色色带，深绿色宽带的正中，又用鹅黄色线勾勒出一圈细细的色线，然后才是内光的晕染部分，内部平涂成浅绿色。整个佛背光的两个大小不等的马蹄形均是由线条与色带构成，不施任何花卉卷草图案，简明扼要，朴素大方。其余几铺的佛背光，色带配置略有变化，基本样式相同。

扎塘寺壁画佛背光的"朴素样式"，数量不多，但鉴于它们位于正壁壁面上，应当具有一定的代表性。与这几铺"朴素样式"的佛背光图案相近的个例，目前只在吐蕃王朝时期的敦煌榆林窟的藏密壁画里见到过，榆林窟第25窟正壁壁画"八大菩萨曼陀罗"，其主尊佛大日如来和八大菩萨的背光图案便是这种"朴素样式"（图55)，不同的只是色彩配置的不同，但造型却非常相似。显然，这种"朴素样式"应当是一种早期背光样式，它的简明朴素确实带有比较浓厚的吐蕃时期的艺术特色。

2. 复杂样式

第二种的"复杂样式"是与第一种"朴素样式"相对应的一种类型，以北侧的第3铺壁画中的佛背光为其代表。它与"朴素样式"的基本区别在于：一、除了正中间保持着"朴素样式"的基本部分外，还在这个双马蹄形套环式背光的外缘，增加了一个由宽宽的花卉图案构成的圆环（图56)，这个宽宽的图案圆圈的内外边缘由不同的色道构成，正中部分画着叶状的卷草纹，色彩以红绿相间，色相不多，但颇有动感，也很生动。二、头光与身光的马蹄形的环状色道的数量也有所增加，头光最外的一层色带里还绘有花卉图案；身光的色带则从"朴素样式"的双层变为三层。三、它的头光除了呈马蹄形外，在其顶部还有一个小小的尖，与南北两侧菩萨塑像的桃形浮雕头光似有一致性。这种佛背光显示出更为复杂与华丽的图案特点。

"复杂样式"是在"朴素样式"基础上发展起来的一种新的佛背光图案，它保存了早期"朴素样式"的基本内核，又增加了一些新的因素，其中最醒目的变化就是外缘宽宽的图案带，图案带内叶状的卷草纹和头光的桃形小尖，都让我们联想到卫藏后弘期早期的"萨玛达类型"艺术中的背光图案。艾旺寺菩萨们的头光就呈现为这种桃形头光，头光的外圈是一宽宽的卷草图案带，内圈是一圈联珠纹，那一圈卷草图案与上述扎塘寺壁画的"复杂样式"中的卷草纹饰，如出一辙。

萨玛达类型的艺术出现于11世纪前期，年代比前弘期的吐蕃王朝时期要晚得多（几乎要晚上两个世纪），但比扎塘寺壁画要早上数十载。萨玛达类型的艺术中以佛、

菩萨的立像为主，可资比较的主要是头光的造型。

3．华丽样式

“华丽样式”与“复杂样式”比较接近，两者的本质区别在于，正中双马蹄形套环式佛背光外缘，出现了早期佛龛的一些特征，如两端肩部的横木和横木上左右对称的摩羯鱼形象，然后在这个佛龛的外围，再补充一圈宽宽的装饰图案带，这个装饰图案带与“复杂样式”并没有明显的区别，只是这个装饰图案带来得更宽，更多层，更为华丽精美（图57）。“华丽样式”的代表有北壁的第8铺画面中的佛背光，但最为典型的还应该算是正壁正中佛塑像的背光图案。现以正壁主尊佛像的背光图案为例，该佛像的背光由内向外可分为三层：第一层是最里边的双马蹄形套环式头光与身光部分，这一部分不是浮雕，而是凹进去的壁画部分，头光为拉长了的马蹄形，身光部分直接与之连接，它们均由一圈宽宽的花卉装饰带勾出轮廓，图案带的内层又有一圈红色线条，又一圈绿色图案，头光与身光的内部均平涂为红色。第二层便是夹在双马蹄形头身光与外围装饰图案带中的佛龛部分，这一部分采用了凸出来的浮雕手法，以突出它的效果。佛龛的头光部分紧紧地扣在原头光外围，为一圈浅浮雕的火焰纹图案；身光部分两端的肩部与腰部各向外伸出两根横木，肩部横木的左右外端各有一摩羯鱼，佛龛顶部有“金翅鸟”，口中衔蛇，两蛇各自向左右缠绕与摩羯鱼相连。

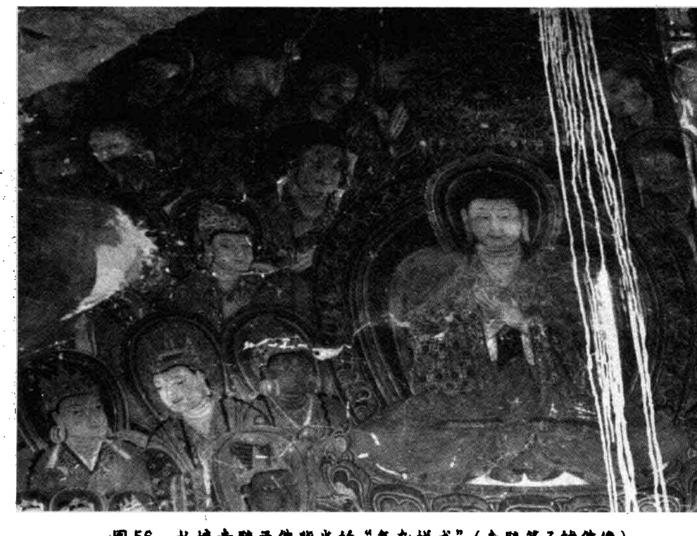


图56　扎塘寺壁画佛背光的“复杂样式”（南壁第3铺佛像）



图57　扎塘寺壁画佛背光中的“华丽样式”

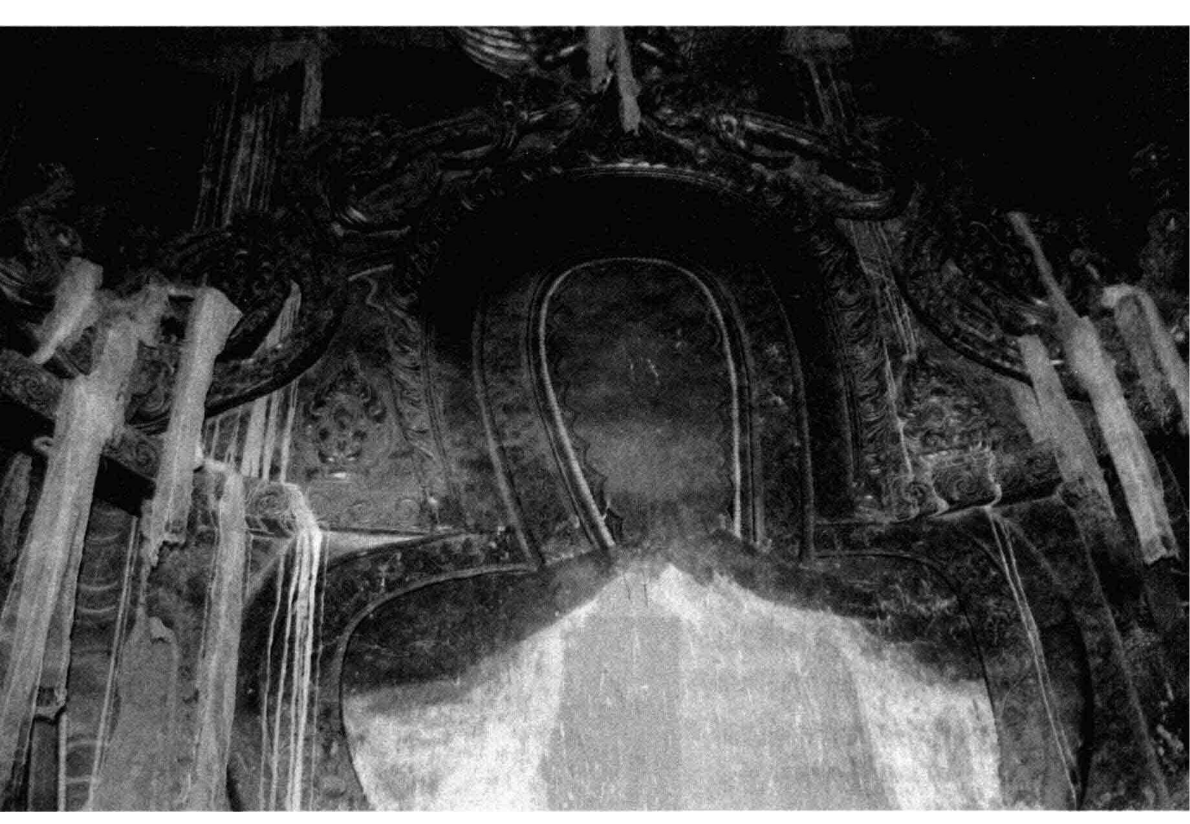


图58 扎塘寺壁画中的"华丽样式"(正壁佛背光)

比较而言，主尊佛雕像的这个佛龛制作得非常精致和突出，而南壁上的第8铺佛背光中的佛龛，就没有这么突出和醒目，也没有这么典型。第三层是佛龛最外围的装饰图案带，这个半圆形的装饰带非常之巨大，且有很多层，由内向外依次排列着光环、联珠、绿叶卷草和连续忍冬卷草纹等各种装饰图案带，每一个装饰图案带之间又有色带相隔，画得非常出色（图58）。

正壁佛像背光图案，以浮雕与绘画两种手法相结合，以多层方与圆的造型相交替，呈现出变化多端，繁缛的特点，给人以华丽精美的印象。但“华丽样式”与前两者的真正区别还在于它已经明确显示出佛背光图案的“佛龛”化，是一种佛龛与装饰图案相结合，浮雕与绘画相结合的新的方式。这种佛龛式背光出现于卫藏的时间并不很明确，11世纪前期的萨玛达类型里已出现新的佛龛样式，但萨玛达艺术类型中，佛龛就是佛龛，佛背光就是佛背光，两者分得很清楚，并没有显示出一体化的倾向。

（二） 简述8～12世纪吐蕃系统佛背光图案的发展历程

1. 吐蕃时期佛背光的几种类型

吐蕃王朝时期的佛背光，目前只发现有三种类型：第一种是大昭寺壁画中的早期类型（图59），头光为长圆形或马蹄形，身光似为一圆洞形；第二种只有长圆形头光，没有身光，如藏东昌都察雅丹玛岩石刻类型；第三种即上述的双马蹄形套环式背光，敦煌榆林窟第25号洞窟正壁壁画“八大菩萨曼陀罗”中毗卢遮那佛与八大菩萨的背光即是（参照图60）。在这三种类型中，大昭寺早期壁画中的佛背光代表着吐蕃时期卫藏地区的样式，敦煌榆林窟第25窟“八大菩萨曼陀罗”壁画中的佛背光代表着吐蕃王朝时期流行于吐蕃占领地区的另一种样式（藏东丹玛岩石刻类型当为一种中间样式）；它们俩分别代表着唐代吐蕃时期卫藏与西北河西走廊的不同类型。


图59 大昭寺吐蕃时期壁画中的佛背光

吐蕃时期的这三种早期佛背光类型，虽然有较大的区别，但三者还是有共同点的，这个共同点就是佛或菩萨的头光为马蹄形或是长圆形，区别仅在于身光的形状（或是有无身光），因此，这个马蹄形头光（如果拉长一些，就成为长圆形头光），这是吐蕃时期佛背光图形的基本特征。


图60 《药师佛经变图》敦煌帛画（斯坦因第32号藏品）

在这里，首先需要探讨一下这种马蹄形头光的来源。我们知道，印度早、中期的佛像头光为圆形，敦煌石窟壁塑中的佛菩萨头光也均为圆形，头光既然象征着佛或菩萨神圣的光环或光芒，那么它原本也应当是圆形的，因

而用圆形的光环表现头光，当为一种定制。

如果从光环的角度看，马蹄形、长圆形或是“门洞”形，其实都很难让人联想到光环或光芒，我们认为西藏艺术中出现的这种马蹄形、长圆形或门洞形头光，最初的原型并不是光环或光芒，它们很可能是佛龛或塔形龛的演变结果，而且这个最初的原型一定来自印度。早期印度佛教中表现佛陀成道多用菩提树象征，佛的修行也多在大自然中，因此头光与身光的圆形光环，实际上是用来象征佛的神圣，象征他的神性，与佛、菩萨修行的背景并无关系。但到了印度佛教的密宗阶段，修行者的实修多采取秘密方式，因此在塔中修行，或者是在洞窟中修行就成为一种必然。印度早期密教造像的身后开始出现佛龛和佛塔，大致是在公元8世纪以后，此时佛龛与佛像的关系变得密不可分，佛龛往往只能容纳佛或菩萨的坐姿，几乎是紧贴着坐佛的身体轮廓而建，这样在佛的头部和身体部分就出现一呈“凸”字形的轮廓，头部为一长圆形，身体部分再接上一个圆弧形门洞，这个“凸”形稍作变化，就是两个马蹄形的套环。拉萨大昭寺早期（9世纪左右）壁画也许能够把这种关系看得更清楚一些（图59），这些早期壁画已严重地漫漶不清，但依然隐约可见佛像背后的佛龛形状：佛（或菩萨）置身于洞龛之中，头部后面有长圆形头光，头光是相当明确的，但佛的身光更像似一个修行的洞室，说法的坐佛实际上整个地被嵌入到一个龛中。由此可见，唐代吐蕃系艺术中的佛背光，无论是卫藏类型，还是敦煌类型，长圆形或马蹄形头光样式的出现都反映出密宗艺术流行于吐蕃的时代特点。唐中期以后卫藏与河西敦煌出现这种马蹄形和长圆形头光，显然与印度波罗美术直接传入有关，至于卫藏大昭寺壁画类型与敦煌榆林窟壁画的区别，则反映出印度美术到达两地之后的不同变体。

敦煌吐蕃占领时期出现的这个长圆形或马蹄形头光与身光，与敦煌原本的艺术传统有明显的区别，一幅绘于9～10世纪期间的敦煌帛画《药师佛经变图》（图60，斯坦因藏品第32号，大英博物馆收藏）里，可以明显看出吐蕃占领时期吐蕃式马蹄形头光与原敦煌固有的头光类型的区别。图60的上部正中为药师佛，他的背光与头光，都是典型的敦煌固有样式，但他左右两边的普贤、文殊两大菩萨的头光，我们可以清楚地看到一种显然是有别于敦煌圆形头光的长圆形（马蹄形）头光。值得注意的是两位菩萨，不仅头光样式有别于此画中的其他佛或菩萨，他们的人物造型也属于吐蕃样式。同样的佛头光与佛像造型，还可以在敦煌吐蕃占领时期建立的榆林窟第25窟正壁“八大菩萨曼陀罗”里见到（参照图55）。当然，我们也不排除这一

新的样式出现之后又被敦煌原有的传统进行了某种改造的可能性，因为敦煌吐蕃样式与敦煌原有的样式，在结构上是一样的，不同的只是头光身光的形状。我们可以比较一下敦煌原有的佛菩萨背光图案与新的吐蕃样式：唐代敦煌石窟中的佛、菩萨背光是双圆形的套环，吐蕃系统样式是双马蹄形套环，它们的基本构造一样。两者的区别在于：一、套环为圆形和马蹄形（或长圆形）的区别；二、敦煌的佛背光圆圈饰带上有丰富多彩的装饰图案，不少还有暗示光芒的纹样，而吐蕃系的背光图案则基本上由线条与色彩构成，显得朴素简洁。

事实上，吐蕃时期佛背光的朴素风格不仅见于敦煌吐蕃艺术中，同时期卫藏大昭寺壁画中的佛背光也具有简明扼要的特色，佛龛的形制十分朴素简易，仅用几条色带勾勒而出，不饰任何花边图案。显然，吐蕃时期的佛背光样式，一是它们的原型均来自佛龛或窟洞的形制；二是在表现上都有朴素简略的特点。值得注意的是，无论是大昭寺早期壁画中背光样式，还是榆林窟的双马蹄形套环式背光样式，后来都成为西藏佛教艺术中佛背光的传统样式，比较而言，双马蹄形背光更为常见一些。而后弘期的扎塘寺壁画中的佛背光，继承的是吐蕃占领时期敦煌藏密艺术的传统，却不是吐蕃时期卫藏的传统，这才是一个值得注意的文化现象。

2. 11世纪前期萨玛达类型的佛背光样式

印度密宗艺术中的佛龛样式最早出现于公元8世纪左右，但在早期似乎并没有影响到西藏（包括吐蕃占领时期的敦煌），它真正影响并传入中国，很可能已是10世纪以后的事，这一时期也是印度佛教完全密教化的时期。

典型和完整的印度波罗式佛龛真正传入我国，最早的一例出现在北宋前期的敦煌石窟，河西走廊在10世纪末至11世纪初（因西夏国的西侵）已逐渐不通，这种新的波罗艺术样式进入敦煌，只能在公元1000年以前或者更早。敦煌莫高窟第76号洞窟壁画中出现了较早形制的波罗式佛龛的原始类型（图61），它与其说是佛龛，实际上就是佛塔，塔内又有龛，严格地说应该是外形为塔，内部为龛。佛龛内部的空间很大，足够佛与弟子们站立和走动。76号窟东壁南侧为初转法轮塔，画面中央为一宝塔，塔内画三身佛合掌结跏趺坐于莲座之上。佛塔上部有层层叠叠逐渐向上收分的尖状结构，塔的两侧又有两只神兽立姿面朝外的生动形态。佛龛内部的柱及楣上镶嵌着各式各样的珍珠宝石，绚丽华贵。

这种印度波罗式佛龛出现于卫藏美术，则是在后弘期的萨玛达艺术类型中，江

布寺、艾旺寺等早期萨玛达寺院里可见到早期波罗佛龛的痕迹，但不见比较复杂的表现（图62），图62中的波罗式佛龛出现在艾旺寺西配殿浮雕中，造型古朴，佛龛下方有两只狮子支撑着佛座。这种佛龛虽然也属于波罗式佛龛，但还应该算是早期样式（吐蕃时期的样式），还不完全是北宋时期出现在敦煌莫高窟76号洞窟壁画中的那种华丽样式，但萨玛达类型中的佛龛与佛像之间的关系，却已经是扎塘寺壁画“华丽样式”的前奏曲，佛龛的空间很小，只能容纳一位坐佛，内龛与头光身光的轮廓已十分接近，然而此时的佛背光里还不见佛龛的成分，背光与神龛基本上还是两回事，尚未发现彼此相互融合的趋势。不过，萨玛达类型的某些佛像的背光，虽然并没有出现佛龛式的建筑样式，但在忍冬卷草纹的底子上也出现了肩部与腰部的两条横木，肩部左右两条横木的外端，分别镌刻着摩羯鱼，背光的顶端有展翅的金翅鸟，这种样式与扎塘寺佛堂正壁主像的背光已经非常接近了。

萨玛达类型基本没有壁画遗存，残存的菩萨造像的背光分头光与身光两部分，其头光的样式与扎塘寺佛堂的菩萨雕塑的浮雕头光极为相似，头光光环较小，紧扣在菩萨的头后，为桃形圆圈，顶部有个小尖，头光的外缘有一圈装饰图案，一般是卷草纹或火焰纹，内缘有一圈联珠纹，装饰圈为浮雕图案，制作得非常讲究。艾旺寺的雕塑造像只有头光，而不见身光，但江布寺的图片资料表明，它的菩萨立像有身光，身光呈大片舟形，但外缘没有扎塘寺佛堂菩萨身光外缘的卷草或火焰纹装饰图案，相对比较朴素。

萨玛达类型的佛头光不是马蹄形，或少见马蹄形、长圆形，而是顶部带小尖的桃形头光，这是与早期吐蕃样式完全不同的一种类型；另外，头光的外缘又镌刻着复杂的装饰图



图61　敦煌莫高窟第76窟北宋时期的“波罗”式佛龛

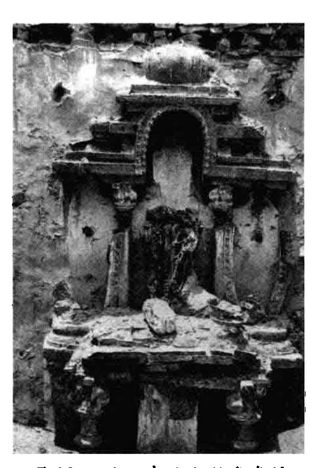


图62　艾旺寺西配殿残存的波罗式佛龛

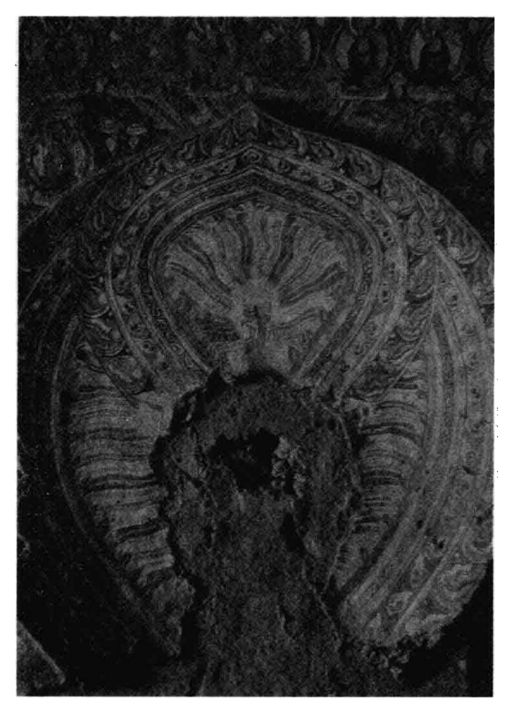


图63　吐鲁番伯孜克里克高昌回鹘时期壁画中的背光图案

案，头光小巧而精致，也与早期只勾勒线条的朴素样式形成区别。从艺术传承看，萨玛达类型的头光，既没有接受敦煌吐蕃占领时期的朴素样式，也没有继承卫藏大昭寺壁画的背光传统，而拿来了另外一种新的样式，与这种新样式最接近的是10～11世纪高昌回鹘的佛像背光风格（图63）。米歇尔·汉斯注意到扎塘寺壁画中的一些装饰图案，与高昌、敦煌10世纪左右的石窟壁画多有相似之处，扎塘寺艺术既然反映了与萨玛达艺术传统继承关系，这里面的密切关系不言而喻。

3. 12世纪以后卫藏的波罗佛龛式背光

卫藏出现比较纯粹的波罗式佛龛，且佛背光与佛龛基本上已融为一体（或者说是由佛龛代替了佛背光图案），应该是在12世纪以后。12世纪以后，卫藏寺院壁画这一块基本上是一片空白，因此这种新的佛龛式背光（相当于上述的“华丽样式”）主要出现在12世纪以后的唐卡和壁画里（图64）。佛龛保持着波罗艺术华丽精致的特点，特别是保存了佛塔两侧两只神兽立起向外张望的形象。但佛塔的特点已经消失，成为比较纯粹的佛龛，佛龛内只能容纳一位坐佛（或菩萨）。印度波罗式佛龛，其构成繁密复杂，装饰上更是珠光宝气，富丽堂皇，它们一般由下述部分组成：

1．佛龛底部，通常由两头以上的狮子支撑佛龛；
2．佛龛两侧有神兽，有的为一对，有的为两对，均面向外侧；
3．佛龛肩部有一条横木，横木的两端分别有两只摩羯鱼面朝外，摩羯鱼身上有时会骑有童子；
4．佛龛的顶部有金翅鸟（或曰大鹏），金翅鸟的口中衔着摩羯鱼尾的蛇身部分，有时金翅鸟的两旁还会出现女神（或飞天）形象。

扎塘寺壁画佛背光中出现的佛龛，还没有这样完整的形态，但佛龛所需要的基

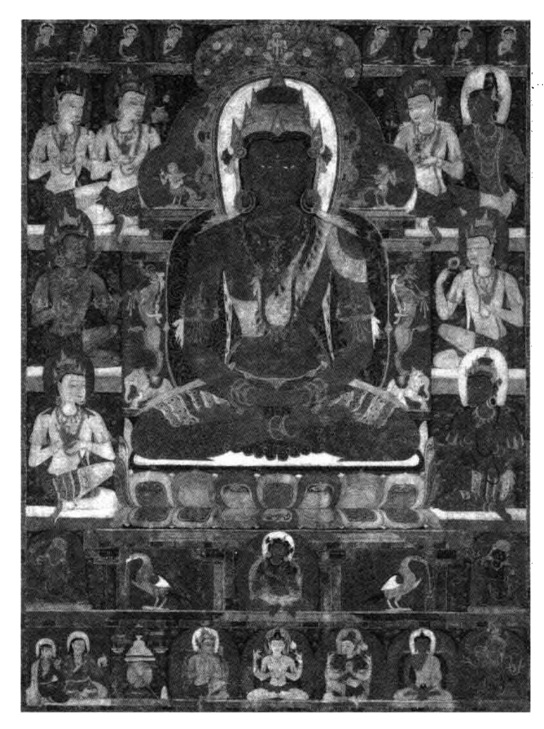


图 64 波罗式佛龛背光图案 卫藏 12～13 世纪唐卡

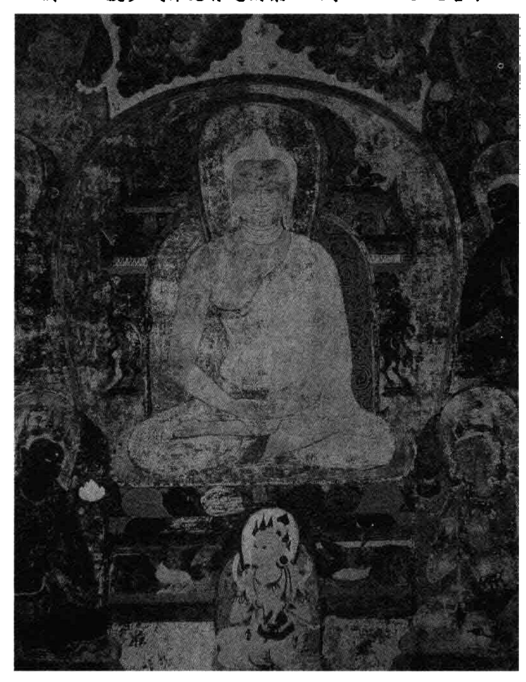


图 65 波罗式佛龛背光图案 敦煌莫高窟第 465 窟壁画

本因素已大部分具备。扎塘寺的佛背光显然已经出现背光与佛龛相互融合的趋势，其佛背光图案可以看作是由 11 世纪向 12 世纪完整的波罗佛龛样式的一个过渡，这种以佛龛代表背光图案的新样式，在 12 世纪以后便逐渐取代早期佛背光，成为卫藏以及与藏传佛教相关的艺术中的主流样式。这方面的例子很多，比较有代表性的有：12 世纪以后的卫藏唐卡绘画；西夏时期的黑水城藏密绘画（12～13 世纪）；敦煌榆林窟、莫高窟等西夏及蒙元时期的壁画（12～14世纪）等，在上述艺术中新的佛龛背光已占据主导地位（图 65）。

（三） 扎塘寺壁画中佛背光所反映的文化特征

扎塘寺壁画中的佛背光图案，数量不多（9铺），却反映出相当丰富的文化内涵，多种艺术传统，多条艺术发展线索的存在，使扎塘寺壁画的佛背光图案显得有些错综复杂。正壁的第 4、5、6、7 几铺壁画中的佛背光，呈现为早期的“朴素样式”，其样式的渊源在唐中期吐蕃占领地区的敦煌或河西走廊。

扎塘寺除了保持着早期的传统背光样式，更出现了一些新的变化，

这些变化更多地体现在南北两壁上部的壁画和菩萨的头光中,新的变化的重要特征是背光开始朝着繁密复杂和更富于装饰性的方向发展。11世纪前期萨玛达艺术类型的影响反映在背光外缘出现的新的花卉与卷草纹样,各种花卉卷草图案出现于背光图案中,使原本简略的背光显得精致复杂,这种"复杂样式"为扎塘寺壁画的佛背光图案增添了新的艺术气质。我们分明能够感受到卫藏11世纪美术与10~11世纪西域地区佛教艺术之间的联系。已有学者明确指出这种桃形头光、桃形头光上的火焰纹以及大圆形花卉卷草装饰纹样与中亚的佛教美术之间有联系,特别是与10~11世纪西域高昌回鹘的佛教艺术相关,扎塘寺花卉卷草的图案风格则与敦煌装饰图案有明显的一致性。

另有几铺壁画,其中最典型的还是正壁正中佛像的背光图案,出现了印度波罗式佛龛与背光相互融合的趋势,背光的这一"华丽样式"主要流行于卫藏12世纪以后,扎塘寺时期这一最新的艺术现象显然还处于萌芽阶段。这些新的背光的内圈与佛龛相通,内圈与外缘之间隐约地画出龛外的建筑部分,有的则明确绘出佛龛两侧肩部向外侧伸出的横木和上面两只分别朝外的摩羯鱼嘴的部分。除了在内圈外增添了波罗式佛龛造型外,背饰的外圈还增加了一圈宽宽的装饰图案带,由内向外以层层光环装饰图案带构成,图案带分别有光环纹、联珠纹、花卉卷草纹和忍冬火焰纹等,极尽华丽繁缛之能事。扎塘寺壁画中背光图案的新变化向我们提供了一个重要的文化信息——扎塘寺艺术时期,印度波罗艺术的影响正在逐渐地加强。

扎塘寺佛背光图案的复杂多样性,证实了多种艺术传统共存的文化现象,仅仅是一个小小的佛背光图案,已经折射出多种艺术因素在扎塘寺壁画中的汇聚,反映出当时卫藏地区相当活跃的艺术氛围,也反映出创作扎塘寺壁画的艺术家们艺术素养的多元性。

不难看出,扎塘寺佛背光图案风格正由早期的朴素样式,逐渐地朝着更为华丽复杂,更富于装饰性的方向发展,虽然扎塘寺壁画从整体上看,很重视保持早期的艺术传统(一些早期样式被放在正壁的重要位置上),但新的样式,新的艺术理念正在取代早期的朴素无华,新的艺术风格——东印度波罗艺术风格,开始成为扎塘寺壁画艺术中的另一条重要源泉。

二、佛的莲花宝座图案

佛的莲花座上的莲瓣图案，大致有两种类型：第一种（B型）是宿白在其著作中提到的“莲座之仰覆莲瓣的前端绘出左右不对称的叶状线饰”[16]（图66），它主要出现于正壁第4、6铺画面里，它的不对称主要是莲瓣前端的叶状纹饰的不对称，但仰覆莲瓣的上下两片的形状基本是对称的。第二种类型（A型）主要出现于南北两壁的各铺壁画里，它也是仰覆莲瓣，但上下莲瓣本身不对称（图67），上排的莲瓣呈正面，前端也绘有叶状纹饰；下排的莲瓣为侧面，呈波浪翻滚状的装饰纹样；上面的一排比较醒目，下面的一排只有薄薄的一层。

莲瓣图案也是扎塘寺佛堂壁画中一个具有时代特征的部分，上述的这两种莲瓣图案都能够找到与之相对应的艺术遗存，第一种莲瓣是西藏后弘期以后，特别是12～14世纪期间的流行样式，早期唐卡中的仰覆莲瓣，大都呈现为这种样式[17]，简妮·辛格与

16．见宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第70页和第85页。

17．参照简妮·凯萨·辛格、斯蒂文·格萨克编著的《早期卫藏绘画》，1999年。美国大都会博物馆中的早期唐卡（11世纪后期至12世纪前期）大都是这类仰覆莲瓣。



图66　扎塘寺壁画中的B型莲瓣（第4～7铺壁画中的莲瓣）



图67　敦煌榆林窟第25窟大日如来佛莲座上的莲瓣图案（扎塘寺壁画第3铺壁画中的A型莲瓣图案）

斯蒂文·格萨克编著的《早期卫藏绘画》里，收录大量早期卫藏唐卡图片资料，从中我们可以看到，愈是早期的唐卡，莲瓣图案也愈是朴素单纯（如该书中的图1、3、4等），这类唐卡也多显示出更为纯粹的东印度艺术风格。另外也有一些11世纪后期的唐卡，它的莲瓣图案风格相对华丽一些，如该书中的7、8、9三幅唐卡，这些唐卡与前者的区别恰恰在于其绘画中蕴藏着“中亚”艺术因素，后者与扎塘寺壁画的关系更为直接和密切。

第二种莲瓣样式，在年代上肯定要早于第一种。大昭寺早期壁画中，有一两铺壁画的佛之莲座上就有类似的莲瓣，不过画法更为朴素。据20世纪80年代应西藏自治区文管会之邀，临摹过这铺壁画的艺术家于小东先生回忆，大昭寺早期壁画中只有一两铺壁画中佛莲座有这样的莲瓣，这一两铺壁画，无论是人物的造型样式，还是佛背光或佛莲花宝座的样式，都与周围其他早期壁画不同，它们属于更早的吐蕃时期壁画（其他早期壁画则是11世纪后期的壁画）。唐代敦煌石窟壁画中，这种样式的莲瓣更为常见，不仅见于敦煌汉系艺术，敦煌吐蕃系艺术里也采用同样的莲瓣样式，吐蕃系的莲瓣画得更朴素一些，也更丰满一些。如敦煌榆林窟第25窟正壁的“八大菩萨曼陀罗”中的大日如来佛与八大菩萨的仰覆莲瓣，便是这种类型（参照图55）。这种莲瓣样式在敦煌石窟一直延续到西夏前期，到西夏中后期的壁画里，便不再见到，[18]西夏中后期壁画多藏传佛教艺术的影响，其佛之莲花宝座上的莲瓣，多采用上述的第一种类型，大致从12世纪中期以后，第一种类型已经取代第二种类型，成为西夏藏密艺术中的流行样式。

扎塘寺壁画中共存着莲瓣的两种样式，与前面分析的佛背光图案一样，充分地反映出扎塘寺壁画的固有性格——继承传统的同时，也会及时地吸收新鲜的艺术养分，扎塘寺壁画中的不少细节因素，都深刻地揭示出它承前启后的艺术特征，保持着早期的传统，同时预示着新的艺术样式的到来。

18. 敦煌榆林窟第2窟壁画中的佛莲花宝座，其仰覆莲瓣仍采用这种样式，但到了第3窟的壁画时，莲瓣已明显发生变化，采用的是本文中提到的第一种类型，即流行于卫藏12世纪以后的新样式。榆林窟第3窟壁画中已出现了相当数量的藏传佛教内容，而第2窟里基本不见藏密艺术痕迹，可见第2窟的年代要早于第3窟，其年代可能在11世纪末期，或12世纪初期；而第3窟的年代至少应晚至12世纪中后期。参照敦煌研究院编著《安西榆林窟》，文物出版社，1997年。



图68 扎塘寺壁画中菩萨宝冠图

三、菩萨的宝冠图案

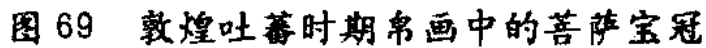
关于扎塘寺壁画中众菩萨头上宝冠的样式，1986年出版的扎塘寺考古调查报告里已经有了比较详细的讨论，作者一共分出了六种宝冠的类型[19]。扎塘寺壁画中头戴宝冠者主要是围绕主像释迦牟尼身边的众菩萨（图68，僧人弟子留平头，供养人也有戴宝冠者，但不是菩萨那种高冠），菩萨们的宝冠大致可分为两类：一类是三花冠（或曰三叶宝冠），另一类是五花冠。宝冠上面的“花”的具体排列又有三种：一种是三花二层，一种五花二层，再就是五花一层，“花”的分布绝大多数由两层冠构成。三花二层者指冠

19 参照西藏文管会编《扎囊县文物志·扎塘寺》，1986年，第81～83页。

有两层，第一层冠前有二花，第二层的正中又有一花，后面结发髻。五花二层者为第一层前面分别有三花，第二层相间二花，后面头发结成高发髻。五花单层冠者则是只有一层宝冠，一次性将五花全出，不过笔者没有发现这种样式，想来应是比较少见的一种。宝冠后面或用布帛缠成“高桶”式发髻，或结成高发髻，或戴官帽，变化也是比较丰富的。

西藏佛画中菩萨宝冠上的“花”的数字应是判断年代的一个重要标识。吐蕃时期大日如来佛与菩萨的宝冠有两种类型：一种是不分花的整体高冠形。现存于藏东昌都察雅丹玛岩摩崖造像中的主像大日如来，以及敦煌榆林窟中唐第25号窟正壁上的“八大菩萨曼陀罗”里的大日如来像，他们的宝冠均为这种整体不分花的高冠，高冠的高度超过佛像面部的三分之二，高冠已经很高，高冠后的发髻又状若尖塔耸立，宝冠与发髻合起来的高度便超过了脸的长度，使整个头部拉得很长。同样的情况还出现在被斯坦因掠走、现收藏于大英博物馆的若干幅与吐蕃帛画相关的画面之中。可以推定这种高冠当为中唐吐蕃占领时期河西吐蕃艺术中的主导样式。

另一种便是三花式宝冠，事实上三花式宝冠也是敦煌唐代的流行样式（不


图69　敦煌吐蕃时期帛画中的菩萨宝冠

过与吐蕃样式有区别）。三花式宝冠主要出现在吐蕃时期的卫藏地区，似只出现在拉萨大昭寺早期壁画和查拉路甫石窟雕塑中。大昭寺早期壁画中菩萨的宝冠为三花式，三朵花分别位于正中和两耳的上端，三瓣花朵较小，且被画成叶状（故也称之为三叶式），三花彼此之间的距离拉得较开。查拉路甫石窟寺内的石刻造像也有同样的宝冠。我们分析这种三花式宝冠当为流行于吐蕃时期卫藏的一种主要样式。简言之，第一种不分花的高冠主要流行于吐蕃占领地区；而三叶冠主要流行于吐蕃时期的卫藏地区。

敦煌后来也出现了与此相关的三花式宝冠，这似乎是高宝冠从一个整体逐渐分化成三花的过程，因为虽然看上去是三花式，但彼此密切相连，并没有被真正分离开来（图69）。总之，三花式宝冠实属于吐蕃时期卫藏的传统样式，属于早期样式之一。

后弘期早期萨玛达类型的塑像头冠保持着吐蕃时期三花式宝冠的传统(图70)，但开始出现一些新的变化。首先是花的形态更近似于叶状；其次是三花之间拉开了较大的距离，三花之间的间隔中又插入“十”字状以连接三片叶状花，宝冠的后面结高发髻，一些发髻用布帛缠成高桶状。萨玛达类型中的宝冠似乎向我们展示出宝冠自吐蕃时期样式向后弘期新样式的一个重要的转变过程——三花式向五花式的转变。我们知道，明清以后的近代样式是典型的单层五花冠，11 世纪扎塘寺壁画中已经出现五花冠（但单层五花冠并不多见），而且是三花冠与五花冠的混合时期，这些事实说明扎塘寺壁画时期当是西藏艺术史的古代样式向中世纪新的样式转换的重要时期。

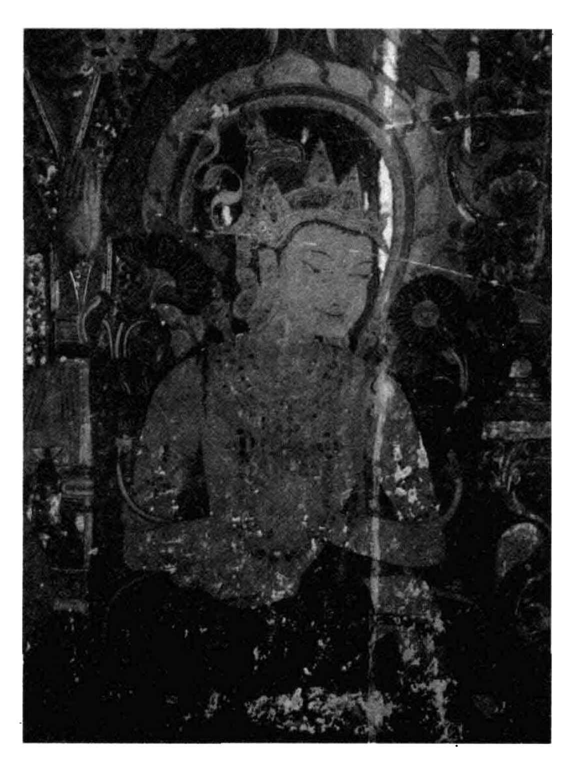


图 70　扎塘寺佛堂第 6 铺左下侧的菩萨像

第三章　扎塘寺壁画艺术分析

粗略地叙述了扎塘寺各铺壁画的构图与内容以及一些特色图案后，还需要对它们进行一番综合性的梳理与分析。毋庸置疑，数量并不多的这十铺壁画，已为我们提供了相当丰富的艺术和文化的信息，其复杂性超出了我们的想象。无论是它的内容题材，还是艺术传承的复杂性，它在艺术表现上的综合性与成熟性以及突出的民族特点等，都使得这一小小佛堂的壁画包容了更为丰富的文化内涵。下面，我们将从扎塘寺壁塑所表现的内容题材，艺术风格的多样性，扎塘寺壁画的艺术传承，以及扎塘寺壁画所具有的艺术史地位等方面，探讨扎塘寺壁画在艺术上所取得的成就。

第一节 扎塘寺壁塑的内容题材

一、关于扎塘寺佛堂雕塑主题的讨论

西藏早期佛殿的雕塑与壁画是应当分开讨论的，之所以把研究的重点放在扎塘寺佛堂的壁画部分，是因为佛堂内造像已不存，无从讨论。雕塑造像是后弘期早期佛堂内的真正核心部分，壁画只是作为雕塑的补白或补充，佛堂内的雕塑，实际上就是该殿堂供奉的主神，也是整个寺院的灵魂所在，早期卫藏寺院内的雕塑，其制作水平和艺术性也大都高于壁画，很可能是出于这一原因。萨玛达类型的寺院群里，早期壁画画得都比较简略，有的画上一些彼此似乎没有关系的佛或菩萨像，有的干脆只画些装饰图案，比较而言，扎塘寺佛堂内的壁画在内容上相对完整。尽管如此，扎塘寺佛堂内的十铺壁画，在内容上也是雷同的，并没有摆脱后弘期早期佛殿内壁画从属于造像的地位。

（一）“八大菩萨曼陀罗”——早期的艺术表现主题

如前述，扎塘寺中心佛殿的雕塑造像虽已不存，但杜齐1949年拍摄下来的扎塘寺佛堂雕塑可作为参考。扎塘寺佛堂雕塑的表现主题为一佛八大菩萨及二护法（从残存下来的佛菩萨背光可作出如此判断）[1]。值得注意的是，这一造像主题也是公元8～11世纪期间，吐蕃宗教艺术中出现最多的题材，特别在陇右河西、藏东及河湟地区的吐蕃占领时期（8世纪后期到9世纪中期），它是最常见的绘画主题。敦煌中唐时期与吐蕃系艺术相关的“八大菩

1. 参照西藏文管会《扎囊县文物志》，1986年。

2. 需要说明的是，这些与“八大菩萨曼陀罗”相关的帛画或摩崖石刻造像，并非是敦煌传统的主流艺术，至少在中唐以前。中唐以后，中原地区似乎也有流行“八大菩萨曼陀罗”这一题材的迹象。榆林窟25号洞窟东壁的“八大菩萨曼陀罗经变”的排列方式、与青海玉树贝纳沟文成公主庙的摩崖石刻造像中的同类题材完全一样。据有学者研究、玉树贝纳沟文成公主庙摩崖石刻造像中、八大菩萨的排列方式、与唐朝内地流行方式是一致的。参照汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998年第1期。

萨曼陀罗”题材，壁画目前发现至少有一铺，帛画中则有若干幅[2]；另外藏东昌都察雅丹玛岩造像，青海玉树文成公主庙的摩崖石刻造像等，也都表现的是同样的题材。

在这些题材类似的早期艺术遗存中，榆林窟第25号窟中唐时期的壁画（东壁正中）可以算作是这一题材的代表作。榆林窟第25窟正壁的这铺壁画，敦煌研究院的研究者将其命名为“八大菩萨曼陀罗”（或“八大菩萨曼陀罗经变”）[3]，从该壁画独特的表现风格看，显然与传统的敦煌经变题材有明显的差异，这一题材以及这种独特的艺术样式出现于敦煌榆林窟，与吐蕃对河西走廊的占领有直接关联，而它最早出现于安西的榆林窟，而不是敦煌的莫高窟，是有其历史原因的。“安史之乱”后，吐蕃趁唐朝忙于解决北部兵变，西北防守空虚之机，很快占领了陇右河西，吐蕃军队占领安西是在公元776年，而最终占领敦煌，已是公元787年，从776～787年间，吐蕃军队对敦煌（沙州城）的围攻长达11年之久。

3. 敦煌研究院前院长段文杰先生在谈到榆林窟第25窟壁画内容时说：“25窟壁画除窟顶坍毁，前室和甬道为五代重修重画外，主室四壁均保存唐代原貌。主室前壁门西侧为文殊变、普贤变；南壁为观无量寿经变；东壁为八大菩萨曼陀罗，北壁为弥勒经变。”参照段文杰著《榆林窟的壁画艺术》，载《安西榆林窟》，文物出版社，1997年，第163页。

榆林窟第25窟东壁的“八大菩萨曼陀罗经变图”，不仅题材比较独特，更伴随着某种特殊的艺术样式，它的造型和细节处理都与传统的敦煌艺术手法不同，不少敦煌研究学者已经注意到这一点，但研究者们似乎尚未将这种新的样式与吐蕃系艺术联系起来，其实它们的出现反映出吐蕃占领敦煌乃至河西走廊后佛教艺术上的新变化。榆林窟第25窟东壁“八大菩萨曼陀罗经变”壁画，其艺术表现风格不仅为吐蕃时期的典型样式，也是整个吐蕃时期艺术表现中最杰出的经典之作，不仅如此，它出现的年代也相对比较早，段文杰认为第25窟壁画绘于公元776～787年间，即吐蕃占领安西后不久。吐蕃系佛教艺术样式的出现无论如何应该是在桑耶寺建成之后的一段时间内，桑耶寺建成于公元779年，而吐蕃比较成形的艺术（雕塑及壁画）出现得会更晚一些，榆林窟第25窟东壁的这铺“八大菩萨曼陀罗经变”有可能绘于公元780～790年间，或者更晚些时候。尽管如此，这铺壁画仍可以算是吐蕃时期该类题材中较早的，也是最完备的代表作（目前发现的这

类题材的遗存一般都集中在9世纪初或更晚些时候，这铺壁画则是8世纪末期的作品），因此，把它作为前弘期（吐蕃时期）西藏佛教艺术的一个标尺是当之无愧的。

（二）吐蕃前弘期与后弘期早期的宗教艺术主题

"八大菩萨曼陀罗"的内容不仅是前弘期吐蕃艺术的主要内容题材，到了后弘期早期，它仍然是萨玛达类型艺术的表现主题，扎塘寺佛堂内的早期雕塑表现的也是这个主题，除了释尊与八大菩萨外，还有两位力士。为了更清楚地了解前弘期和后弘期早期艺术遗存中与此相关的内容，我们将目前所知的属于8～12世纪的表现这一题材的艺术遗存，按年代顺序排列如下（见图表一）：

图表一：　8～12世纪西藏或与藏传佛教美术相关的艺术遗存表

序号	艺术遗存名称	年代	表现内容
1	山南乃东吉如拉康彩塑	730年左右	一佛八大菩萨（佛为释迦牟尼）
2	敦煌榆林窟 2 5 号窟壁画	776~790年间	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
3	藏东丹玛岩摩崖石刻	804/816年	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
4	青海玉树文成公主庙石刻	806年	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
5	敦煌藏经洞帛画（伦敦收藏）	786~848年间	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
6	敦煌藏经洞帛画（伦敦收藏）	786~848年间	一佛八大菩萨（佛为弥勒）
7	后藏江布寺主殿二层塑像	1030年左右	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
8	后藏泽乃萨嘉丕殿塑像	1037年左右	一佛八大菩萨（佛为大日如来）
9	扎塘寺中心佛堂塑像	1093年左右	一佛八大菩萨（佛为释迦牟尼）
10	后藏达囊寺（现已不存）	11~12世纪	一佛八大菩萨（佛为释迦牟尼）

在上述排列中，属于后弘期早期（11～12世纪）的例子只有四例。无论是前弘期还是后弘期早期，公元8～12世纪期间的佛教艺术遗存，能够保存下来的实在是凤毛麟角，目前考古上仅能发现这些。吐蕃时期的壁画在卫藏几乎不见，雕刻作品也很有限，比较而言，倒是敦煌这类吐蕃占领地区，还保存了一些早期的吐蕃艺术作品。

从上述排列看，除山南吉如拉康彩塑为8世纪前期外，大日如来与八大菩萨这一主题的流行时间，是在公元8世纪后期至9世纪前期，这一时期正好是赤松德赞赞普在吐蕃正式引进佛教之后吐蕃王国的鼎盛时期。山南吉如拉康的八大菩萨的创作年代，据考证，实际上要晚于吉如拉康的建寺和正中主像释迦牟尼塑像的建造年

4. 见段文杰《榆林窟的壁画艺术》，载《安西榆林窟》，文物出版社，1997年。

代。吉如拉康建于730年代，是赤德祖赞和金城公主为收留逃难到吐蕃的于阗僧人们建造的。寺庙建成后，于阗僧人们就在这里进行佛事活动，其佛堂内的主尊造像释迦牟尼像，由于阗的僧人们按西域风格制作，制作年代当与建寺大致同时，同为公元730年代。这尊释迦牟尼的造像（图71），风格朴实，雄伟庄严，是一尊出色的早期佛教雕塑，将释迦牟尼塑像与两侧的八大菩萨的雕塑风格相比较，不难看出主佛与八大菩萨在造型上的不同，八大菩萨的造型不仅显得粗糙和稚拙，还明显流露出某种民间的稚趣（图72）。维塔利认为，八大菩萨很可能是赤松德赞或是赤德松赞时期的补作，即780～815年间，这个时间正好与上述诸例相同。因此，我们有理由认为，释迦牟尼与八大菩萨的组合（一般还有二力士或二金刚），是流行于8世纪后期到9世纪前期吐蕃王朝后期的重要母题之一。



图71　山南吉如拉康释迦牟尼像

另外，从地域分布看，前弘期的几例中，卫藏只有一例，其余的作品都集中在藏东、安多和河西走廊，这些地区在8世纪中后期～9世纪中期为吐蕃占领地区。这期间，河西地区政治生活与经济生产上受吐蕃控制，佛教文化也与吐蕃有各种各样的联系，以敦煌为例，一方面它们仍以本土佛教的发展为主，同时也有一些新的因素自吐蕃方面传入。从现存的吐蕃时期佛教艺术遗存的情况看，释迦牟尼（或大日如来）与八大菩萨的母题更多地流行于吐蕃占领地区，而不是在卫藏地区，吐蕃时期卫藏的佛教艺术遗存中，目前只发现吉如拉康早期佛堂内有类似的表现主题，而真正能够代表卫藏吐蕃时期艺术的查拉路甫石窟雕刻，以及大昭寺早期壁画等，均以一佛二菩萨或二弟子题材为主，尚未发现“八大菩萨曼陀罗”的题材内容。



图72　山南吉如拉康菩萨像

目前还不能确定，这一与吐蕃佛教美术相关的大日如来信仰源于何地。敦煌学方面的专家认为，敦煌中唐出现的大日如来信仰，当与公元752～754年印度密教高僧不空在河西传播密教的活动有关[4]，不空曾译出《八大菩萨曼陀罗经》，不空返回京城长安后，密教也开始流行于河西，与此相对应的是河西密教的

流行确实出现于盛唐之末，中唐、晚唐乃至五代北宋，河西敦煌石窟的密教美术日渐繁荣。

一些西方学者提出，公元8世纪后期至9世纪中期，《大日如来现证菩提经》在藏东和河湟、河西地区的盛行似与吐蕃高僧玉树赤加寺住持布·耶西央（也有译作斯甫·益西央的，藏文转写为spuv ye-shes-g·yang）的传教活动有关[5]。敦煌吐蕃藏文文献里记述了耶西央的一些情况，他本人曾在公元790年担任过卫藏桑耶寺的顾问，能够在吐蕃王室下属的佛教寺院里担任要职，说明他在吐蕃宗教界具有一定的地位和影响。耶西央的名字还曾两次出现在吐蕃时期摩崖石刻造像的铭文中，但这两处摩崖石刻均不在卫藏地区，一处即上表中第4号藏东昌都察雅的丹玛岩；另一处是表中的第5号，即距离察雅不远的青海玉树贝纳沟文成公主庙的石刻造像群。这两处摩崖佛教造像石刻的铭文都有明确的藏文年代，它们的时间集中在9世纪初，察雅丹玛岩石刻的年代是公元804年[6]；玉树贝纳沟的石刻年代是在公元806年[7]。这两处摩崖造像石刻的内容都是“八大菩萨曼陀罗”，且两处造像的内容完全一致，但造像风格却有很明显的差别。[8]

不管“八大菩萨曼陀罗”信仰源于何处，有一点是明确的，公元8世纪后半期至9世纪中叶，即大致相当于河西河湟的吐蕃占领时期，藏东、河湟与河西等地区，其吐蕃系佛教美术流行的是与“八大菩萨曼陀罗”相关的内容，它们在造型、构图等基本方面是一致的。上述这些地区均属于藏汉文化的交界地带，也不排除其吐蕃系佛教文化受到河西敦煌佛教影响的可能性。这些地区距离西藏的腹心地区——卫藏路程遥远，到公元9世纪中期以后，这些地区，特别是甘青地区吐蕃的佛教文化，并没有受到卫藏禁佛运动的影响，早期的佛教艺术

5．参照阿米·海勒《西藏大日如来现证经文化》，Army Heller：*The Cult of Vairocana in Tibet /750—1200A. D./ According to Tibetan Rituals from Dunhuang Manuscripts and Artistic Representations*. 转引自《1997北京藏学讨论会论文提要集》，中国藏学出版社，1997年。

6．公元804年在藏东昌都察雅丹玛岩主持藏汉艺术家雕刻摩崖造像，据藏族学者恰白先生考证，这次由益西央主持的摩崖造像是吐蕃方面为了纪念公元804年汉藏议和会盟这一重大政治事件所立的碑文石刻。摩崖造像的内容便是大日如来与八大菩萨这一主题。摩崖石刻造像完成之后，艺匠们又在崖壁上凿刻下祈愿文及年代题记，其中提到造像的原因是为了纪念藏汉之间的议和、同时提到吐蕃地区佛教的兴盛和赞普的热心崇佛。这一摩崖石刻造像题记为吐蕃时期佛教艺术造像中极少刻有题记的一例，具有极重要的史料价值和艺术史价值。参照恰白·次丹平措撰文、郑堆、丹增译《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，载《中国藏学》1988年第1期。另外，这组摩崖造像中的大日如来与八大菩萨图，从布局到造型均与敦煌榆林窟中唐时期著名的第25窟正壁上的“八大菩萨曼陀罗”同出一源。

7．公元806年，这位赤加寺住持斯甫·益西央（“斯甫”疑是“悉补”的异译——笔者注），又在距离丹玛岩300公里处的文成公主庙开凿了同样题材的摩崖造像，与此同时，中唐时期敦煌的一些帛画里也表现了同样内容、同样构图及造型的“八大菩萨曼陀罗”（均为斯坦因所收藏，图30）。

8．见汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998年第1期。

遗存也因此得以保留下来。这也是为什么吐蕃时期的佛教美术在卫藏很难见到，但却较多地保留在敦煌、藏东和安多等一些石窟或寺院里的缘故。

上述为西藏前弘期佛教艺术题材的情况，我们知道，卫藏吐蕃的前弘期与后弘期之间，佛教文化至少出现过一个多世纪的断层，然而卫藏进入到后弘期之后，后藏萨玛达类型的寺院里，大日如来崇拜与八大菩萨的主题依然是它们最常见的表现主题，江布寺、泽乃萨寺、达囊寺等萨玛达类型的寺院里，都出现了这一主题的雕塑群。不仅如此，11世纪末期的扎塘寺佛堂雕塑，也反映出这一题材的延续，这说明，卫藏后弘期早期佛教文化所流行的题材，仍然继承了吐蕃王朝时期吐蕃占领地区的母题，或者说，它的题材内容与原敦煌等吐蕃占领地区的佛教文化有着密切的关系。

二、关于扎塘寺壁画题材内容的讨论

（一）卫藏早期壁画遗存

扎塘寺佛殿雕塑所反映的内容，应该说是比较清楚的，但扎塘寺壁画的内容，令人费解的地方颇多，重要的是可供比较与参照的卫藏早期壁画几乎不存，为扎塘寺壁画的研究带来困难。

后弘期早期的壁画原本就没有多少保存下来，11世纪的卫藏寺院壁画，目前能够见到的（包括图片）有如下几例：

- 艾旺寺正、东两殿壁画（1037年以前），已毁，仅存杜齐等拍摄的图片资料；
- 夏鲁寺贡康殿和度母殿内的早期壁画（1045～1050年间）；
- 大昭寺觉康二层之二期壁画（1080～1087年）；
- 扎塘寺佛堂早期壁画（1081～1093年间）。

在这四例中，艾旺寺壁画已毁；大昭寺早期壁画的残片已被移至西藏文物管理委员会内保存；夏鲁寺早期壁画也只剩下一些局部残片；只有扎塘寺佛堂早期壁画保存状态最好，艺术水平最高，画面也最为完整。

11世纪卫藏寺院中仅有这四例壁画遗存，其绘画风格却并不一致，艾旺寺作为

11世纪最早的壁画，按杜齐的说法，壁画艺术风格显示出印度与于阗两种艺术样式的影响，但就杜齐提供的图片资料看，这些壁画构图简单，既没有统一的构思，艺术表现手法也比较稚嫩，民间趣味浓厚，人物造型可能有东印度和中亚艺术的影响，但模仿的痕迹显而易见。大昭寺壁画显示出明确的东印度波罗艺术感觉，用宿白先生话说，“中心佛殿第二层四周廊道壁面上发现的早期壁画，既有一定的印度风格，又和传世的12～13世纪所绘唐卡有相似处”[9]。因而大昭寺壁画与其说是属于11世纪萨玛达类型艺术风格，莫若说它们与12世纪以后的东印度主流艺术风格有更明确的联系。早期壁画中，唯一能够与扎塘寺壁画形成比较的，只有大致绘于1045～1050年间的夏鲁寺早期壁画残存，这一点何周德与宿白在他们的考古调查报告中都提到过。但夏鲁寺这些壁画，内容已很不完整，后期夏鲁寺重新修缮时，又可能有所增加或删改，夏鲁寺早期壁画并不能提供更多的比较参照，它的存在充其量只能够说明，扎塘寺壁画所表现的题材在当时并不是孤立的现象。

9．宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第12页。

10．维塔利《早期卫藏寺院》，1990年。

既然11世纪卫藏地区的早期壁画里还没有发现可供扎塘寺壁画内容题材比较的参照物，也许我们应当把眼界放开一些，尝试着从卫藏以外的同时期的佛教绘画里，去寻找答案。

（二）扎塘寺壁画内容为“说法图”

一些研究者认为，扎塘寺壁画的题材来自同时期的东印度[10]，笔者对此有疑虑。东印度10～12世纪保存下来的壁画几乎没有；早期的印度布画（pata）也已荡然无存；唯一保存下来

图73 印度12世纪期间经书封面佛画



11. 参照简妮·辛格与斯蒂文·格萨克《宗教图像——早期卫藏绘画》，1999年，第32～33页。(*Sacred visions——Early Paintings from Central Tibet*.)

的是贝叶经插图和少量经书木版画（经文夹板封面画）。贝叶经插图极为袖珍，一般只有7.5厘米×5厘米面积的大小，画面也相对简单，通常只画一佛或一菩萨，最多是一佛和一侍从菩萨，不可能表现更为丰富的内容。经书木版画也属于袖珍版，高为7.5厘米，但宽可达39厘米，为一横幅长条形构图，它的容量要大于贝叶经插图，但毕竟还是很有限。一幅名曰“Ashtasahashrika Prajnaparamita”经书原稿的木版封面画（图73）现收藏于美国波士顿艺术博物馆内，它可以算是目前所知唯一能够拿来与早期卫藏绘画进行比较的东印度绘画参照物（该画绘于1134年）[11]。这是一幅长条横幅画，它的构图用两根雕有神像的柱子将画面分成三个部分：正中部分是主神与众菩萨像，占据了全图的大部分画面，主尊般若波罗蜜多菩萨跏趺坐于一神龛之中，神龛外两侧各有三排菩萨（每排5身），呈游戏坐，这样左右两侧菩萨各有15身，合计30身，他们有的交头接耳，有的注视着正中的主尊神。由于画面多有损坏，中间部分的背景不很明确，两旁的柱子粗宽，又分为上下两部，上面雕塑一尊神像，下面似雕塑一动物形象；柱子外面的建筑里又各有一铺画面，分别站立4身弟子，合计8身。它的基本特点是主尊与它周围的菩萨形成第一个部分，又与再两旁的僧人（弟子们）形成整个构图。第一层关系用神龛将主尊与菩萨隔开，神龛为一典型的波罗样式，为双层龛；第二层关系用柱式建筑本身将主神菩萨和众僧隔开，僧人们立于两边的侧廊里。这种构图的中间部分（即主神与侍从菩萨的部分）与同期卫藏唐卡之间，可能相似点要多一些，但与扎塘寺壁画的构图、人物组合方式、人物造型等基本方面，仍存在着相当明显的差别。

首先，扎塘寺壁画各铺的构图并不存在这二层建筑空间上的隔断（图74，参照图73中的神龛与柱式），整个画面是融为一体的；其次，人物组合为佛、弟子、众菩萨和供养人，弟子、菩萨、供养人簇拥在释迦牟尼周围，更像似一群听法的群体；另外，他们的排列方式及衣冠服饰与上述东印度经书版画也有很大的不同，服饰上的差别最为明显。我们不排除扎塘寺壁画中，一些人

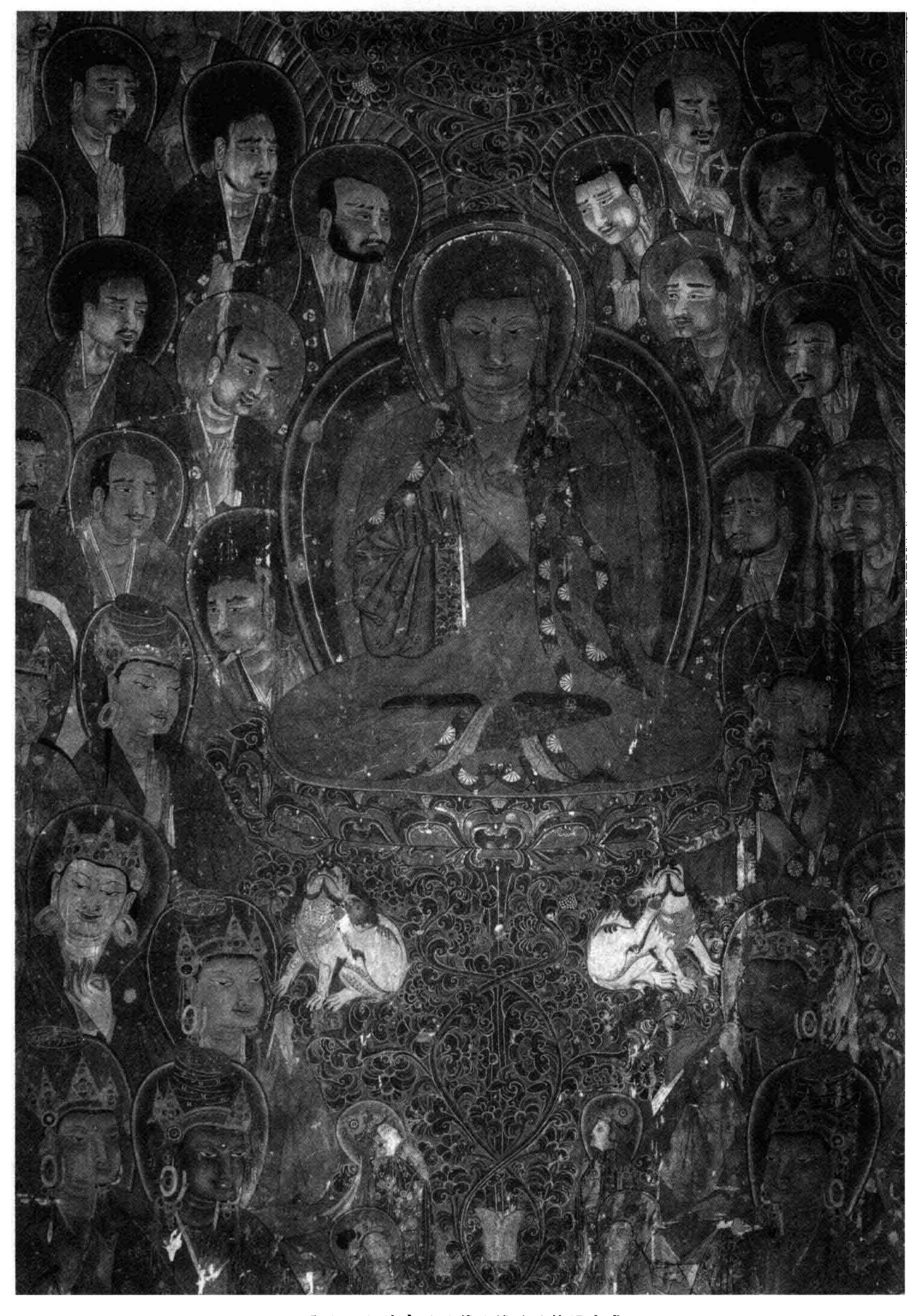


图 74 扎塘寺壁画第4铺壁画构图方式



图75 扎塘寺佛堂第6铺说法图

物造型（特别是佛与菩萨的面相）有明显的东印度样式的影响，甚至还出现一些比较纯粹的东印度造型，如第1铺画面中那尊小型的绿度母像，但扎塘寺壁画的基本构图，人物排序方式，以及僧人及供养人的造型风格，与当时东印度佛教艺术似并没有直接的关系。

从扎塘寺佛堂的十铺壁画的构图看（图75），它所表现的内容大同小异，不同的只是细节上的微小差异，如佛两侧排列弟子或菩萨数量上的不同，或是各铺画面里释迦牟尼佛手印的不同，十铺画面中，释尊的手印分别有转法轮印、指地印、施无畏印和辩论印等几种。从它们的基本构图和人物组合看，这十铺壁画表现的主题应当是相同的，它们更像似释迦牟尼的“说法图”——正中均为释迦牟尼结跏趺坐于莲花宝座之上，两旁排列着若干弟子、菩萨在听佛说法，供养人一般位于画面的左右角落，个别画面中供养人位于佛宝座之下（如第4铺画面）。这种画面在我国佛教壁画中经常出现，一般称作“说法图”。佛教艺术中，佛或菩萨宣讲佛法或经典，为最常见的表现题材之一，根据佛或菩萨的不同，所宣讲的经典的不同，地点时间的不同，以及宣讲对象的不同，又衍化出一些特定的题目：如净土经变、法华经变、弥勒经变、药师佛经变、金刚经变、梵网经变、天请问经变等，而一般没有具体经典、特定地点和时间以及对象，只表现佛说法内容的，统称为“说法图”。说法图的一般规则是正中为一尊坐佛跏趺坐于莲花宝座上，他的两侧有菩萨、弟子、护法、供养人等在听法，扎塘寺佛堂的早期十铺壁画，表现的正是这些内容。

（三）“说法图”题材

敦煌石窟历代都有说法图这一题材，随着时代的嬗变，构图与人物组合又有不同的变化。敦煌的北魏时期，说法图的数量已相当可观，是石窟内主要的表现题材之一，此时期说法图的构图简单，人物出现得也很少，一般为一佛二菩萨二飞天。至隋代，说法图的数量骤增，有时一窟内会出现数幅、十几幅、几十幅乃至

12. 参照樊锦诗“说法图”词条，引自季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社，1998年，第94页。

百余幅，有的作通壁布局，有的甚至是满绘四壁，隋代说法图的人物组合里又增加了弟子像（二身或十身）[12]。唐代说法图的人物组合里，又增加了天龙八部护法、金刚力士、阿修罗等人物，人物众多，构图也更富于变化（图76），但唐代因经变题材的盛行，也使说法图的数量相对减少。总之，南北朝至隋唐，"说法图"作为壁画表现的重要题材之一，已完成了其从内容至风格的演变历程，也完成了由外来样式到本土化的转换。大概因为这个原因，在敦煌学研究中，唐以后的说法图，作为一种表现题材似乎失去了被人关注的理由，唐代由于中国特有的"经变"题材的兴盛，图像学研究的重点也就随之发生了转移。[13]

然而唐朝以后，在五代、北宋、回鹘、西夏时期的敦煌石窟艺术中，"说法图"似乎又成为一个新的重点，不仅数量有所增加，随着"经变"在五代北宋的逐渐程式化，说法图与经变融合的趋势也已明朗化，至沙州回鹘时期（1030～1080年左右），说法图索性取代了经变，重新成为敦煌石窟壁画中的主要题材，这种情形在西夏时期仍在延续，只是在西夏后期，因藏传佛教艺术的渗入，壁画更增加了藏密坛城（曼陀罗）的题材。

"说法图" 在敦煌的五代（915～960年）显示出增多的迹象，以榆林窟为例，榆林窟共42个窟，与五代相关的18个窟里，8个窟出现了22铺新绘的说法图。这种情形到了敦煌的北宋时期（960～1030年）则更为明显，榆林窟与宋相关的窟有14个，其中也是8个窟新绘了21铺说法图的壁画；而莫高窟与北宋相关的窟有70余个，其中53个窟里都有宋代新绘或重绘的说

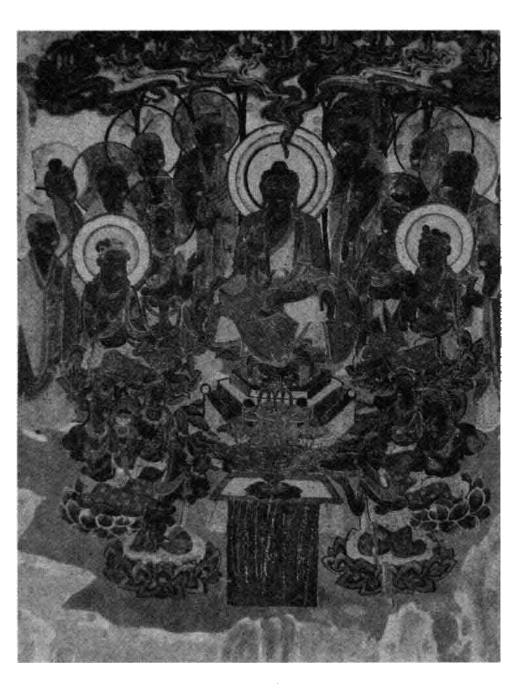


图76 敦煌莫高窟唐代说法图

13. 见樊锦诗"说法图"及与说法图相关的词条（《敦煌学大辞典》第94～95页），其中关于敦煌"说法图"的部分只说到唐代为止，说法图这一题材的演变发展显然在北魏至隋唐时期已完成，而唐以后，由于经变的兴盛，又使说法图不再为人们所重视。

14. "《法华经变》，大多数中央画释迦牟尼说法，两侧画菩萨弟子听法，四周穿插各种小故事画……"见贺世哲《北宋时期的莫高窟壁画艺术》，载敦煌艺术小丛书之十一《莫高窟壁画艺术·北宋》，甘肃人民出版社，1986年，第2页。

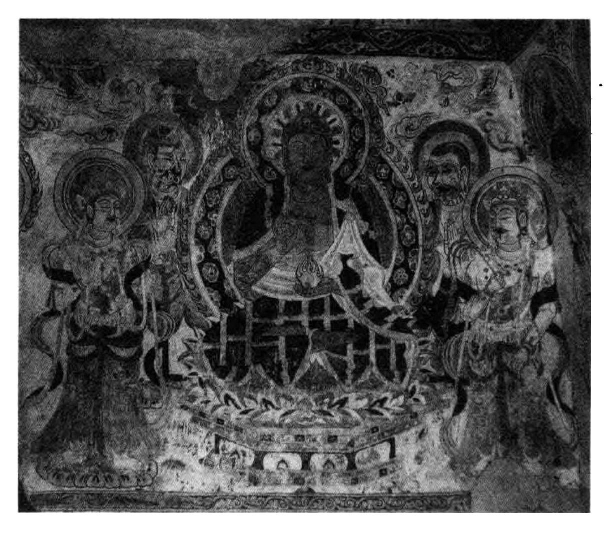


图 77　敦煌莫高窟回鹘时期的说法图壁

法图，比例显然已高于五代。敦煌的北宋时期，不仅说法图的数量在增加，而且它的许多经变图，特别是经常出现的“法华经变”，其核心部分就是一幅说法图[14]，不过是周围又多画有一些故事画而已，如此一来，说法图及与说法图相关题材的数量，实际上大大超出了统计范围。到了敦煌的回鹘时期，说法图更有取代经变而独占壁面的倾向，莫高与榆林二窟，回鹘时期所建或修缮的洞窟里，凡重要壁面都绘有说法图，其说法图将唐宋以来繁密复杂的构图，众多的人物大量的删减，通过放大人物形体以弥补构图的空旷。接下来的西夏时期，说法图、千佛、药师经变等内容沿袭了北宋、回鹘时期的特点，但藏密曼陀罗的介入，使得西夏窟的壁画艺术别有一种风味。

总结上述敦煌历代“说法图”的演变历程，可得出两个结论：一是敦煌石窟中“说法图”的发展脉络呈两头大、中间小的基本态势，两头大指它的前期（南北朝至隋）与后期（五代至西夏）都以“说法图”为其表现的主要题材之一，唯中间唐朝的这几百年，因“经变”这一题材的盛行而掩盖了“说法图”的分量（这期间“说法图”一直也都存在，不过是不那么凸显罢了）。二是敦煌五代、北宋、回鹘、西夏时期，即公元 10～13 世纪的几百年里，是“说法图”重新占据主导地位的时期，其中最兴盛的时期在北宋至回鹘，即 10 世纪中期至 11 世纪末期百余年间，而这一时期正是其西南的青藏高原的后弘期早期阶段，显然这不是一个巧合。

从“说法图”的艺术表现风格上看，敦煌五代与北宋时期的说法图，其风格基本延续着唐以来的样式，正中为一尊释迦牟尼坐佛，两侧站立着数排弟子、菩萨、天龙八部护法和金刚，这些人物的排列方式是最靠近佛的地方站立 10 身弟子；弟子下面站立菩萨（有 2 身者，4 身者和 12 身者不等）；弟子的上面站天龙八部护法和金刚；众人的排列有三排的，也有多排的，弟子、菩萨、护法等均有头光。佛跏趺坐于须弥莲花宝座之上，上有华盖，上端的两角通常会有二飞天。扎塘寺壁画

中的“说法图”，与之比较一是构图方式大致相同，二是弟子们的位置、形象和数量比较接近；三是正中的佛像相同点也很多。不同的地方：一是人物组合中，扎塘寺壁画中的说法图里没有天龙八部护法。二是敦煌五代北宋的说法图，画面显得宽，佛两侧的弟子菩萨们大多排成两三排，每排人数较多，但排数少（每侧为3 × 6或是2 × 8，每排有6或8人）；而扎塘寺壁画中的说法图，画面窄而高，佛两侧的弟子与菩萨各立三排，至少就有六排（每侧为5 × 4或是6 × 3，每排4人或是3人）。总的来说，构图概念和人物组合大致相同，但具体细节上尚有差别。

敦煌回鹘与西夏时期的说法图，都对北宋以来的传统进行了改造，回鹘说法图早期尚延续北宋画法（图77），一佛六弟子十二菩萨二飞天（莫高窟第207窟），后期一改唐宋以来构图的繁缛复杂为简单粗率，大大减化了人物组合，说法图一般仅是一佛二弟子二菩萨二飞天。回鹘说法图与扎塘寺壁画说法图的相似点，似更多体现在佛背光的装饰图案和人物造型上的粗率简要上。

如果说，回鹘说法图还只是对五代北宋传统的减负上，那么，西夏说法图的改变似乎显示出更为复杂的性格，西夏说法图与回鹘说法图正好相反，它构图宏大，人物组合则更为繁密，除弟子菩萨多身外，保留了天龙八部护法与金刚，还有大量的天宫与供养人，构图也由五代、北宋的宽平向更为立体环绕的方向发展（这正好是扎塘寺壁画的构图性格）。西夏前期的说法图（大致为11世纪末期到12世纪初期）当以榆林窟第2窟的最为典型，第2窟内东、西、南、北四壁的11铺壁画里，说法图就占了8铺，这些说法图的突出特点是将敦煌原

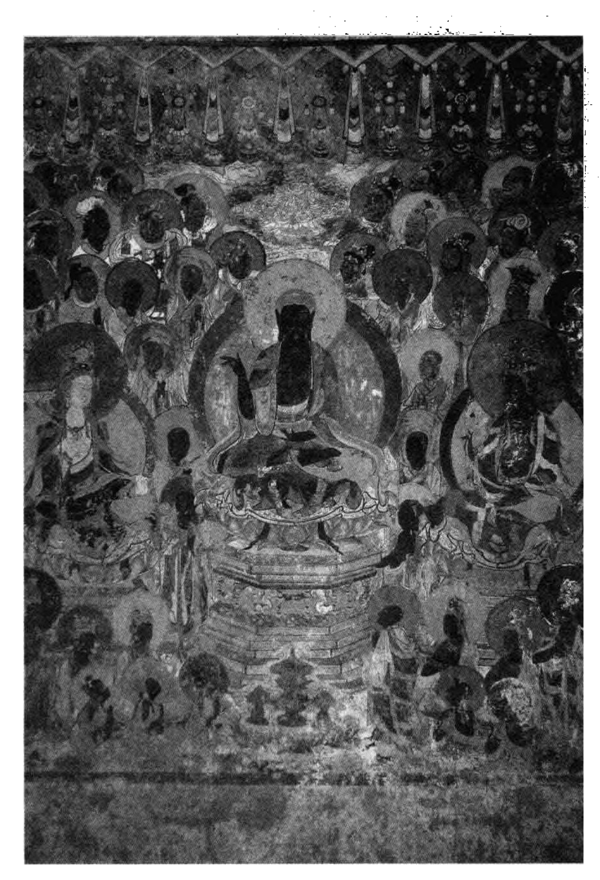


图78　敦煌榆林窟2窟西夏时期的说法图

15. 参照金维诺主编的《山西高平开化寺壁画》，"中国寺观壁画典藏"系列丛书，河北美术出版社，2001年，图1～图7。

有的经变图与说法图相融合，在主尊佛的周围簇拥着众多的人物，其人物组合与排列方式似更接近唐宋以来的经变图，而不是敦煌五代以来的说法图传统。改造后的西夏前期说法图（图78），在构图的基本概念上，人物组合方式及排列方式上，与扎塘寺壁画的说法图更接近些，也更具有可比性。

敦煌的回鹘时期与西夏时期原是多有重复的，尤其是西夏前期与回鹘后期，可能就是同一个时期点，然而为什么这两者会出现如此不同的风格呢？除了民族性格上的差异，一个重要的原因是两者艺术上渊源的不同。简言之，敦煌回鹘壁画艺术的传承，一方面是敦煌原有的艺术传统，另一方面是高昌回鹘佛教艺术；沙州回鹘与高昌回鹘艺术的相互融合，使10～12世纪期间敦煌与高昌石窟壁画艺术风格不断拉近。而敦煌的西夏前期艺术（指藏传佛教艺术影响尚不明显的时期）主要指榆林窟的西夏壁画，其艺术渊源除了敦煌原有的艺术传统外，可能较多地受到了中原北宋艺术的直接影响。榆林窟第2、3窟内可见来自北宋时期中原地区流行的山水画、水月观音图和唐僧取经图（图79），而这些在敦煌莫高窟似乎不见痕迹。西夏时期，敦煌莫高窟与安西榆林窟几乎呈现出两种完全不同的艺术特色，这可能是因为莫高窟在很长一段时期内几乎断绝了与中原地区的联系（图80），而安西榆林窟作为西夏之军事重镇，它的文化多与西夏核心地区相联系，中原的两宋艺术也就顺着这条路线源源不断地进入榆林窟壁画之中。因为这个原因，西夏前期说法图，在很大程度上受到了中原佛教艺术的影响，一个值得注意的现象是中原寺观内的"说法图"，不仅是西夏榆林窟说法图的源泉，也很可能是扎塘寺壁画说法图的来源。



图79　北宋山水画

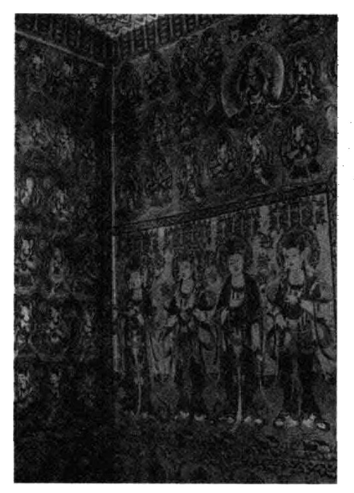


图80　敦煌莫高窟西夏菩萨壁画

（四）山西高平开化寺北宋的"说法图"

与扎塘寺壁画在构图、人物组合、人物排列方式上真正具有可比性的，是山西省高平县境的开化寺大雄宝殿壁画中的"说法图"[15]。开化寺最早建于北齐武平二年（571年），初名清凉寺，

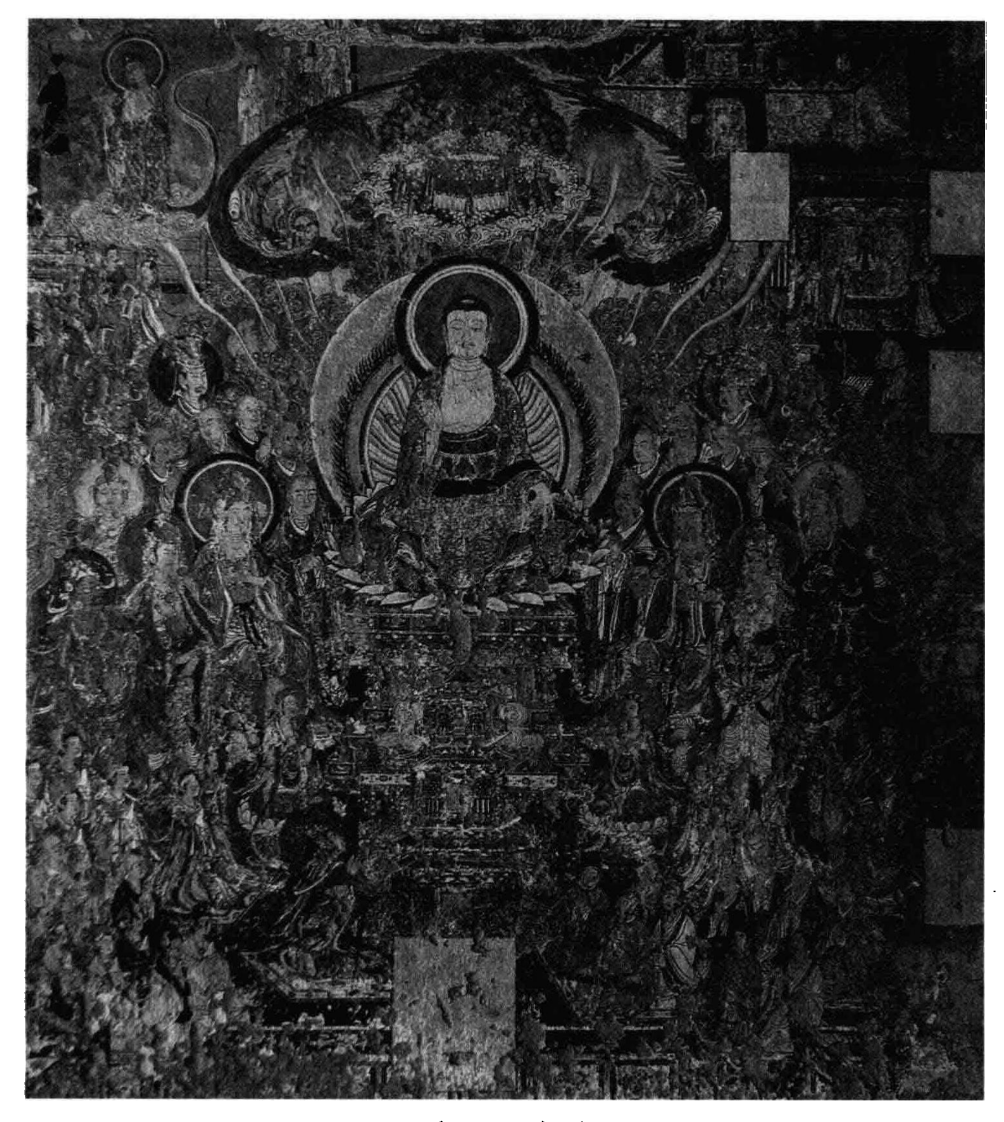


图81 山西省高平县开化寺北宋壁画说法图

宋时改名为开化禅院，其中的大雄宝殿建于北宋熙宁六年（1073年）至绍圣三年（1096年），殿内保存着我国面积最大的宋代佛教壁画。该殿西壁正中为一铺说法图，释迦牟尼佛跏趺坐于弥须莲花宝座上，两侧的听法众人中，最上层为天龙八部护法，第二层为十身弟子，第三层为众菩萨，最下层是供养人，正前方还有一位供养菩萨（图81）。扎塘寺壁画说法图除了没有天龙八部护法外，其余的人物组合与排序方式，都基本与之相同。而从时间上看，开化寺大雄宝殿的壁画绘于1096年左

右，在时间上也与扎塘寺壁画最接近。当然，扎塘寺壁画与山西高平开化寺北宋壁画的相似性，并不一定说明这两个寺院之间会有什么直接的联系，山西高平开化寺的壁画样式，实际上应该是中原地区佛教壁画的一种体现，这种风格样式的形成，当然不是在开化寺建成的时期才形成的，而是流行于北宋(960～1237年)时期的一种佛画样式，它出现的时间肯定会早于开化寺大雄宝殿的建成时间。

在山西开化寺北宋壁画与榆林窟第2窟的说法图壁画，以及卫藏的扎塘寺壁画这三者之间，西夏与北宋中原地区佛教壁画的艺术样式更为接近，其次才是开化寺北宋壁画与扎塘寺壁画的可比性。比较而言，扎塘寺壁画与上述二者，还保持着一定的距离，这种距离其实正是西藏佛教艺术本身的个性所致。从时间上看，这三者中，榆林窟第2窟的西夏说法图，制作时间不太可能早于11世纪末期[16]，当是三者中时间较晚的一例，榆林窟的说法图样式影响扎塘寺壁画的可能性很小；山西开化寺北宋壁画与扎塘寺壁画绘制的时间大致相同，但北宋的“说法图” 样式当形成得较早，且具有深厚的传统；因此它既是影响西夏榆林窟说法图壁画的源头，同样，它也可能是影响扎塘寺壁画说法图的影响源之一。至于中原地区北宋佛教壁画的风格，如何会影响到遥远的青藏高原腹地，是我们以后要讨论的话题，这里暂且搁下不论。

看来无论是扎塘寺佛堂的塑像，还是它的壁画内容，都让我们更多地将眼光转向与卫藏相隔遥远的河西走廊，甚至是北宋的中原地区。公元9世纪中期，随着吐蕃王朝的崩溃，吐蕃政治军事强力退出河西陇右，吐蕃本土也很快陷入分裂状态，这以后，至少卫藏地区——青藏高原的腹地，与中原晚唐、五代、北宋等历代王朝均无直接联系，然而，后弘期卫藏的佛教中兴后的艺术活动，却显示与西北地区乃至北方地区之间若隐若现的联系。

16. 敦煌西夏时期，从史书记载的年代看是在1036～1226年期间，但据近年来敦煌学的研究，西夏在1036年全线占领了河西走廊后，相当一段时间内，无暇顾及沙州一带，致使敦煌莫高和榆林等窟在西夏占领时期的前期(1030～1100年)内，几乎见不到西夏艺术的影响，这期间回鹘艺术反而占据主导地位，因此敦煌研究院根据这一特殊情况，将1030～1100年这一段时间，算作是沙州的回鹘艺术时期。榆林窟第2窟很可能是敦煌西夏时期较早的一批艺术作品，首先，在该窟中还见不到藏传佛教艺术的影响，而这种影响在第3、29等窟里，已相当明显；其次，该窟壁画中多说法图的内容，反映了它与敦煌北宋、回鹘艺术之间的联系，当属于早期；另外它的壁画中可以见到直接来自北宋中原地区的艺术影响，如水月观音图和一些属于新的艺术图案的绘画。而这种情形，在敦煌的北宋时期、回鹘时期都是很难见到的，从时间上看，它要晚于11世纪末期，很可能是12世纪前期。至于榆林窟第3窟的壁画，则已经晚至12世纪中后期，其中的壁画不仅可见到成熟的藏传佛教艺术的影响，而且也能见到纯粹的中原两宋山水画。而成熟的藏传佛教艺术的影响出现在敦煌，大致不会早于12世纪中叶。

第二节 扎塘寺壁画的艺术构成

扎塘寺壁画虽然内容题材比较单纯，但在艺术表现上却显示出高度综合的特点，其艺术构成因素也相当丰富，甚至比较复杂和多元。对于扎塘寺壁画艺术风格传承及来源的问题，西方学者均认为它们反映出“波罗／中亚”艺术的综合特点，即印度波罗美术与中亚艺术两种样式的结合，当然具体到对于“中亚”这一艺术因素的解释时，西方学者又因人而异，如杜齐的“中亚”指的是于阗；维塔利则指的是西夏；麦克·汉斯则更多指向高昌回鹘地区。何周德认为扎塘寺的建筑、雕塑与壁画反映出印度、汉地及西藏三种艺术因素的融合，其中壁画部分显然受印度艺术的影响；宿白则认为扎塘寺壁画中更多“内地影响”，显示出与卫藏其他艺术的不同性格；这些都反映出扎塘寺壁画艺术中确实存在着丰富的艺术因素。

我们认为，扎塘寺壁画艺术中，其基本构成中至少存在着四种以上的艺术因素，它们分别是印度、汉地、西域和吐蕃这四支子系因素，当然这四支子系因素的比重并不相同，有的明显，有的隐晦，有的占据比较主要的地位，也有的只是细节上的反映，但它们能够同时融汇于扎塘寺壁画之中，这本身就是一个极有意思的文化现象。还有一个前提必须要阐明，扎塘寺壁画的创造者应该比较肯定是藏族艺术家们[17]，他们的确吸收了不同传统的艺术表现手法，甚至是艺术理念，但在创作上，吐蕃艺术家显示出他们特有的综合能力，他们的创造性更是非常明显和突出。

17．罗伯托·维塔利认为扎塘寺壁画的作者应该是藏族艺术家（见维塔利的《早期卫藏寺院》，1990年），而斯蒂文·格萨克却对此表示过怀疑，他的基本观点是11世纪卫藏的壁画和唐卡，其作者都更可能是一些外来者，早期唐卡的作者很可能是东印度的艺术家们，而壁画的情况似更复杂些，他说：“大多数情况下，这些绘画（指11世纪壁画）的作者究竟是本地人，还是外来者，是很难弄清楚的。”（见简妮·辛格、斯蒂文·格萨克所著的《早期卫藏绘画》，1999年。）

一、印度艺术因素

在涉及扎塘寺壁画中波罗艺术因素之前，有必要对公元8～12世纪的印度佛教美术，以及这一时期印度佛教美术对西藏所产生的影响，进行一下小结。公元8～12世纪，印度佛教文化的突出特点是大乘佛教与密教的流行，而这一时期印度佛教又主要集中在东印度的波罗王朝，因此学术界多称这一时期的印度艺术为波罗艺术。由于这一时期印度佛教已明确密教化，因而波罗艺术更多表现为密宗艺术。西藏与印度毗邻，西藏的佛教从一开始就受到了印度佛教的直接辐射，而此时的印度佛教也已进入到它的密教阶段，西藏前弘期佛教已有浓厚的密教色彩；到了西藏的后弘期时，印度密教也发展到了后期阶段——无上瑜伽部的阶段，这些都对西藏的密宗艺术产生了直接的影响，明确地规定了西藏佛教艺术的性质。

东印度波罗艺术是公元8世纪后期至13世纪初叶，在若干个世纪中不断影响西藏佛教艺术的重要源泉（特别是影响卫藏艺术的源泉），但这几百年期间又可大致分三个时期：一是公元8世纪后期至9世纪中期吐蕃佛教的前弘期，时间约为大半个世纪；二是9世纪中叶至10世纪后期，西藏长达一个多世纪的佛教文化空白期，这期间印藏关系基本断绝；三是11世纪至13世纪初期，西藏佛教文化后弘期的早期阶段，也是佛教文化中兴，藏传佛教文化形成的重要时期。在这三个时段里，中间的空白期为西藏佛教文化的一个大的断裂时期，这之前的佛教文化，藏史称“前弘期”佛教；这之后的佛教文化，史称“后弘期”佛教。因为有这两个大的时期，波罗美术进入西藏，本身也存在着前弘期和后弘期这两个不同的时段，其中前弘期的时间较短，印度波罗艺术影响卫藏只有半个世纪左右；而后弘期的最初两个世纪里，印度波罗艺术几乎是它最主要的影响源，这个时段不仅长，而且影响非常深刻。

扎塘寺壁画正处于后弘期的早期阶段，已经是东印度波罗艺术重新进入卫藏的重要时期，因此扎塘寺壁画中出现东印度波罗艺术因素是非常正常的，值得注意的是在扎塘寺壁画中存在着两种不同的，但又均与东印度艺术相关的样式，这两种东印度波罗艺术类型共存于扎塘寺壁画中，才是它的壁画在整个11世纪卫藏壁塑中，显得个性独特而内容丰富的真正原因。

那么，共存于扎塘寺壁画中的这两种与东印度艺术相关的人物造型，它们各自有什么特点呢？第一种与波罗相关的样式是大量而普遍存在于扎塘寺壁画中的“波

罗／中亚”艺术风格，这种样式最主要的特点便是它的折中性格，它的“波罗”样式中已融入了“中亚”的艺术因素（图82）。从图82描绘的菩萨形象可以看出，菩萨长着一张“波罗”式的脸（或是“准波罗”式的面孔），身着“中亚”式的服饰，这个“波罗”样式显然已经不再纯粹正宗，至少是经过了“中亚”式的改造，这种造型是扎塘寺壁画绝大部分佛与菩萨的标准造型，也是扎塘寺壁画在11世纪卫藏壁画中最具特色的部分。从艺术传统上看，这种“波罗／中亚”艺术风格源于11世纪卫藏早期的“萨玛达类型”，杜齐在江布寺（萨玛达寺）和艾旺寺见到这种特殊菩萨样式时，立即被它们独特的造型样式所吸引，很显然，在后弘期前期受东印度艺术风格主宰的卫藏艺术中，这种混合有“中亚”服饰的新样式令人耳目一新。[18]



图82 扎塘寺壁画中的“波罗／中亚”式菩萨

第二种与东印度波罗艺术相关的人物造型是更为纯粹正统的“波罗”样式，它们几乎没有被“中亚”化，这类人物造型出现在扎塘寺壁画中的数量很少，但却很抢眼，目前只发现三例：第一、二例为第6铺壁画中佛左右两侧各坐一尊的“思惟菩萨”，第三例为第1铺壁画中佛宝座前面一小尊绿度母像。这三尊菩萨像的突出特点是他们长着“波罗”式面孔，没有穿着扎塘寺壁画其他菩萨们的长袍大褂，而是赤裸着长身，腰系薄薄的短裙，耳、颈、胸、臂、腕、踝等部位，装饰着华丽的璎珞、珠宝、耳环和臂钏等饰物。这后一种相对比较纯粹的“波罗”样式，不仅不见于11世纪前期的“萨玛达类型”艺术中，在卫藏11世纪后期的其他唐卡或壁画中，似乎也没有出现过，与之可以进行参照的只有敦煌榆林窟西夏壁画（榆林窟第4窟和莫高窟第465窟），它们在造型上非

18. 参照杜齐《印度—西藏》第4卷，1945年，伦敦。

常接近。但敦煌诸石窟中同类形象的创作年代不会早于12世纪，甚至可能不会早于12世纪中叶以前，因此它们的年代当肯定晚于扎塘寺壁画时期。[19] 从艺术源流的角度看，敦煌榆林、莫高二窟中出现的同类人物造型，很可能是受到卫藏艺术影响后出现的藏传佛教艺术早期样式，而不是这类新式造型的源头。

19. 参照谢继胜《关于敦煌第465窟断代的几个问题》（上、下），《中国藏学》2000年第3～4期。

除了人物造型上的新波罗样式外，扎塘寺壁画中释迦佛祖的背光图案，也显示出11世纪后期波罗艺术华丽繁密的风格倾向，背光结构与画法里，已糅进不少新的波罗式佛龛的观念与特点，这一点在早期的萨玛达类型中也没有见到过。种种迹象表明，扎塘寺壁画与萨玛达类型艺术相比较，确实已出现了不少新的变数和进展，东印度波罗艺术对扎塘寺壁画艺术的影响，显示出多层次，多渠道的特点，这可能是我们应该格外注意的一个方面。



图 83　高昌伯孜克里克回鹘壁画



图 84　伯孜克里克洞窟

二、西域艺术因素

为了更确切一些，在这里笔者决定不用“中亚”一词，而使用地理与民族范围更明确的词汇——西域，来界定扎塘寺壁画中出现的一些特殊因素。“西域”这一词汇的地理及民族范围，虽然与杜齐所指的“中亚”基本一致，但它要比“中亚”的实际含义来得更准确一些。

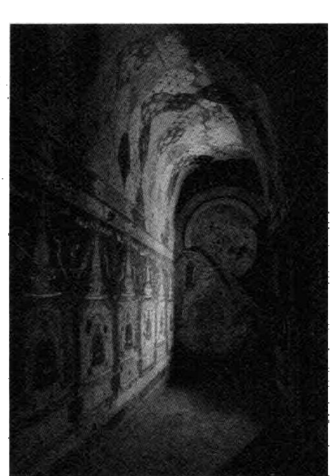
西方学者概念中的“中亚”，不仅地理范围不明确，族属不清楚，而且它的具体内容，即具体所指，也存在着一些问题。扎塘寺壁画中，究竟有哪些因素属于“中亚” 范围的，这本身就很需要进行一番探讨，一些被西方学者认定为“中亚”的艺术因素，其实既可能有中国西北地区某些民族（如回鹘、于阗，图83、84）的艺术因素；也可能是西北地区汉民族的艺术样式（如敦煌或者北宋的）；还可能是西藏本土的因素。西方学者所谓的“中亚”成分，其实在很大程度上就是与南亚印度艺术性格不同质的东亚艺术因素，但东亚艺术范围过大，其中包含的民族成分又很多，仅就西部地区而言，就有四大系：汉系、蕃羌系、突厥系（回鹘）、胡系（这里具体指西域诸族），因此，这个“中亚”艺术因素，究

竟是指汉系，还是胡系？究竟是蕃系，还是羌系，抑或是回鹘？这才是真正难以确认的。

杜齐在艾旺寺壁画中看到一些供养人形象时，认定他们属于典型的中亚风格，但实际上那些供养人，无论是服装，还是头饰，都应该算是比较典型的西藏本土样式。艾旺寺壁画中出现的供养人，形象和服饰与近年来在西部阿里东嘎石窟壁画中出现的吐蕃人很相似，这说明西藏在表现本地人时，有自己的一套表现方式。因此这里的“中亚”艺术因素，实际上就是西藏本土的艺术因素。另外，艾旺寺雕塑中一些被认作是“中亚”艺术风格的部分，又是汉地艺术因素的反映，对于这一点，杜齐其实也已经意识到了，他在《江孜与江孜一带的寺院》一书中指出，西域佛教艺术曾深受汉地艺术的影响，从某种意义上讲，中亚艺术在一段时期内更像是一种中国边地艺术。[20]维塔利将“中亚”艺术定位于“西夏”，而西夏佛教艺术原本便是汉藏两种艺术的综合融汇，可见西方学者概念中的“中亚”里，实际上或多或少都包括了汉地艺术的间接影响。

20. 参照杜齐《印度—西藏》第4卷，1945年。

总之，为了避免“中亚”一词的多歧义，我们使用“西域”一词，古代新疆包括在“西域”地理范围内，这一地区的佛教艺术不仅历史悠久，兴盛发达，而且由于它们占据着东西交通要道的丝绸之路，它们在亚洲佛教艺术的传播中一直扮演着重要的角色。长期以来，人们更多地注意它们在东西文化交流中的历史作用，而多少有些忽略它们在南北文化交流中的作用，西域佛教与青藏高原的关系今后将是藏学研究的新领域。


图 85　龟兹克孜尔洞窟壁画

西域佛教艺术在风格上的多样性是构成新疆古代美术绚丽多彩的重要原因，到了公元11世纪前后，西域的佛教艺术仍平行发展着或存在着若干条线索：一是11世纪初逐渐消失了的于阗艺术样式；二是11世纪左右依然进行着的龟兹艺术样式（图85）；三是11世纪方兴未艾的高昌回鹘艺术样式(图86)。这三者无论是民族成分，还是艺术传承，抑或是具体的艺术风格都并不一样，区别非常明显。龟兹的民族成分似以雅利安人为主，于阗人则有更


图 86　高昌伯孜克里克回鹘壁画


图87　高昌伯孜克里克洞窟壁画

多羌人成分，而高昌回鹘属于突厥系民族。它们所处的发展阶段也不同：于阗已是余韵；龟兹则是强弩之末；而高昌回鹘正处于兴盛期。他们三者与西藏佛教艺术的关系似也不同，在这三者中，与扎塘寺壁画有关系的，既有于阗艺术因素，也有高昌回鹘佛教艺术因素，比较而言，龟兹的佛教艺术可能与西部西藏的艺术有一定的关系，但与中部西藏（卫藏）的关系似并不很明确。

于阗佛教艺术与西藏艺术的关系，意大利藏学家杜齐已有了充分的论证，但在11世纪初，于阗佛教艺术已趋向于消失，因此它对于扎塘寺壁画的影响即使有，也只能是一种潜在的东西，真正在11世纪以后可能与卫藏艺术发生联系的，更多的还是西域历史上的"西州回鹘"（即高昌国，今吐鲁番地区）的艺术。

扎塘寺壁画中确实存在着来自西域地区的艺术因素，其中与高昌回鹘佛教艺术相关的，主要表现在一些装饰图案上，如佛与菩萨头光与身光的形状，背光的某些花卉图案，诸如火焰纹的画法等，也显示出与高昌回鹘艺术的某些相似性（图87）。

扎塘寺壁画中人物面部有非常明显的明暗晕染处理，也是扎塘寺壁画在人物造型上显得生动鲜明的一个原因，这种处理主要是为了表现人面部的立体感，一般认为这种明暗立体画法来自印度或中亚（指阿富汗、巴基斯坦等中亚地区，这些地区


图88　扎塘寺壁画中人物面部的明暗晕染处理

在公元前1世纪至公元后1世纪时，正处于希腊罗马文化的传播带，是西方写实主义艺术影响比较明显的时期)，但印度或中亚地区的明暗立体感的表现，在我国的西域地区已被改造成另外一种新的样式，印度波罗艺术虽然也保持着印度绘画注重立体效果的传统，但并不怎么使用这种明暗晕染，也就是说，扎塘寺壁画中的明暗晕染并不是波罗式的，而更可能是来自西域（图88)。

在敦煌也可见到明暗晕染用于表现人物面部的凹凸，敦煌的这种方法无疑来自于西域，并且肯定是通过丝绸之路而来的，丝绸之路上的于阗画派，其“凹凸画法”历来闻名遐迩。早在唐朝，尉迟乙僧的“凹凸法”便已享誉京城了。扎塘寺壁画中的明暗晕染画法很可能来自于阗画派的“凹凸法”传统，至于它受影响的途径，我们会在后面讨论。

三、汉地艺术因素

一些被西方学者们认定是属于“中亚”艺术范畴的内容，其实又是汉地的艺术因素，但这一点却长期没有得到认证。西方的藏学家们用一个笼统的“中亚”艺术风格，概括了所有西藏艺术中非印度—尼泊尔的那部分艺术因素，这里既忽略了藏族艺术家的创造性，也掩盖了藏汉民族文化长期交往的事实。当然，要求西方的藏学家们将“中亚”这一部分的来龙去脉都理清楚，显然是过于苛刻，研究藏学的西方学者一般都更熟悉南亚的艺术传统，因为西方学术界的传统将藏学作为印度佛教学的一个支系。西方学者中，能兼通藏、汉诸学者少之又少，偶有达此造诣者，其学术视野的深度与广度自然与一般学者不可同日而语，意大利藏学家G.杜齐、法国藏学家石泰安堪为代表。

中国的考古学家们得出的结论是一致的，认为扎塘寺艺术中存在着汉地艺术的影响，何周德提到寺院建筑所使用的砖瓦图案显示出汉地艺术的影响，并提出扎塘寺的建筑、雕塑与壁画是汉、藏、印三者的结晶。宿白更是明确指出，扎塘寺壁画的人物造型多“内地影响”，扎塘寺壁画中存在着汉地艺术的影响是可以肯定的。

自南北朝以来，西北地区最重要的艺术传统，一是西域佛教艺术传统，二是敦煌佛教艺术传统，没有什么能够比这两支佛教艺术传统更具有悠久的历史和艺术的号召力了。唐宋之间，由于西域地区不断地伊斯兰教化，西域佛教艺术的不断萎缩，敦煌石窟佛教艺术遂成为西北地区影响最为广泛的艺术传统，因此，就公元11世纪

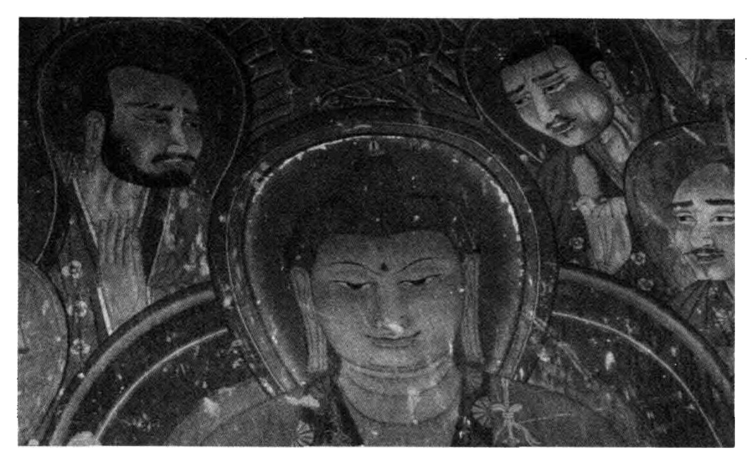


图89 扎塘寺壁画中僧人弟子们的面相处理方式

中国的西北地区文化发展状态看，“中亚”艺术在很大程度上当以敦煌为其代表。近年来，已有不少西方藏学家们注意到敦煌石窟艺术与卫藏地区早期佛教艺术的联系。[21] 我们所谓的敦煌石窟艺术，并非局限于莫高窟，而是包括了敦煌市的莫高窟、西千佛洞、安西县的榆林窟、东千佛洞、水峡口下洞子、肃北蒙古自治县的五个庙石窟、一个庙石窟，以及玉门市的昌马石窟在内的石窟群[22]。比较而言，在敦煌石窟群里，安西的榆林窟和东千佛洞，在晚唐、五代、北宋和西夏时期，与藏系艺术联系的密切程度实际上是远远超过莫高窟的。

就扎塘寺壁画而言，汉地艺术的影响，其实远比西域艺术因素来得更为深刻，它不仅仅是具体的装饰图案和一些晕染手法的应用，而更多地表现在题材内容，人物的排序方式，以及某些人群（如僧人弟子或供养人）的造型处理方式上。

西方学者认为，“中亚”艺术风格主要反映在人物的服饰上[23]，确实，扎塘寺壁画（也包括更早期一些的萨玛达类型的艺术），服饰的广袖宽袍；流畅而又细密的衣褶处理；僧人们身着的田相袈裟等，都体现出较浓厚的汉地艺术传统。但是“中亚”艺术风格并不仅仅局限于服饰方面，僧人们的面相，如胡须、毛发，特别是僧人眼眉的具体画法，也都显示出浓厚的东亚特色，以至于一些西方学者认为扎塘寺壁画中的僧人长着

21. 参照[法]海瑟·卡尔梅《早期汉藏艺术》，熊文彬译，中国藏学出版社，1994年。又见阿米·海勒《西藏大日如来现证经文化》，转引自《1997北京藏学讨论会论文提要集》，中国藏学出版社，1997年。另外，在米歇尔·汉斯、斯蒂文·格萨克等人的论文里，也都对此有所提及。

22. 参照季羡林主编《敦煌学大辞典》第8～13页，“敦煌石窟”词条：“在古敦煌郡、晋昌郡（瓜、沙二州）就岩镌凿之佛教石窟寺。位于今甘肃省敦煌市、安西县、肃北蒙古自治县和玉门市境内。是敦煌莫高窟、西千佛洞，安西榆林窟、东千佛洞、水峡口下洞子石窟，肃北五个庙石窟、一个庙石窟，玉门昌马石窟之总称。因其主要石窟莫高窟位于敦煌郡，各石窟的艺术风格又同属一脉，且古敦煌又为两郡之政治、经济、文化中心，故名。”上海辞书出版社，1998年。

23. 参照G.杜齐《江孜与江孜一带的寺院》（《印度—西藏》第四卷），1945年；罗伯托·维塔斯《早期卫藏寺院》，1990年；斯蒂文·格萨克《早期卫藏绘画的风格演变》，第28页，载简妮·辛格、斯蒂文·格萨克所著的《早期卫藏绘画》，1999年。

“中国人的面相”（图89）。这些人物造型上的特点，提醒我们注意到这样一个事实：西藏早期壁画中的菩萨往往长着印度波罗式的面孔，但在表现西藏本土的高僧、祖师等人物时，西藏的艺术家往往会选择另外一种表现方式，这种表现方式是东亚式的，它们通常与汉地艺术有更多的一致性。

除了人物造型及服饰的东亚特点，如前所述，扎塘寺壁画的内容题材，也与内地同时期北宋的说法图有明确的关系，它的经营位置与构图方式，显然已经经过了卫藏或其他吐蕃地区的改造，但大的结构和人物组合方式，与北宋中原佛教艺术应该是最为接近的了。

扎塘寺第4铺壁画中出现的那些神秘的“唐服供养人”，可以说是比较标准的汉式艺术表现，虽然这类供养人，在西藏早期绘画中并不具有普遍性，但他们的确是西藏早期绘画中画得最为华贵，最有身份的供养人。他们头戴饰有珠宝的头冠，身着飘逸柔软的丝绸长衫，最引人注目的是这些供养人均有头光，这些神秘的头光赋予他们不同凡响的身份，甚至是某种神性。他们头上的宝冠，头后的圆形光环，华丽的服饰，尤其是他们的广袖宽袍，都与敦煌藏经洞内的帛画风格非常接近。扎塘寺壁画的作者显然是相当熟悉河西的佛画，熟悉敦煌的人物表现方式，他们熟悉汉地绘画的基本手法，线条的勾勒和色彩的配置，这些特殊供养人的服饰，确实为我们提供了一个极难得的证据，它证实卫藏后弘期早期绘画与敦煌或河西走廊佛教艺术之间的联系，这些特殊的供养人，很容易让人联想到河西走廊一带的供养人像（图90）。

图90 扎塘寺佛堂第4铺壁画中的供养人

四、西藏本土的因素

印度8世纪以后的壁画与布画，基本没有保存下来，早期的阿旃陀壁画（5～7世纪），其绘画的基本理念无疑属于西画系统，绘画技法中有明确的立体处理机能，写实性很突出。当然，印度的这种热情奔放、构图很满的写实绘画，充满南亚热带与亚热带的风情，与希腊罗马客观理性的写实主义有明显的区别，但在本质上，它们都属于一种表现“块面”的写实性艺术，与东亚的那种以线条表现为主的写意性艺术，形成本质上的区别。印度绘画之所以属于西画范畴，是因为印度民族的族源基因中，雅利安人种的基因比重很大，印度宗教艺术中，人体始终是艺术创作的源泉，印度雕塑以宗教为依托，根底上却是表

现人的欲望，人的肌体，人的本能，因此印度的雕塑和绘画，骨子里仍是一种人体艺术。

西藏美术，其艺术理念从本质上看，依然属于东亚艺术体系，西藏艺术在其形成之初，因为受到印度、尼泊尔艺术的直接影响，其早期艺术样式与印度、尼泊尔有很多相似之处，即使是这样，西藏的艺术家在模仿印度—尼泊尔艺术蓝本的时候，也仍然没有忘记加入西藏自己的审美趣味，特别是在表现藏地供养人这一题材时，卫藏后弘期的早期唐卡和壁画，都能很清晰地见到藏族艺术家所传达出来的民风民俗，它们无疑是一种线条艺术，艾旺寺东殿的早期壁画大抵就属于这种类型。随着藏族艺术性格逐渐丰富鲜明，西藏艺术注重线条表现，注重色彩对比，强调装饰性等特点，也就更为突出，它的非南亚气质也就愈加明显。正是因为如此，西藏本土的艺术表现，也属于一种非印度式的“中亚”气质，一些被西方学者认定为“中亚”艺术风格的部分，实际上正是吐蕃艺术家们独有的创造。

从扎塘寺壁画的特点看，作者应是藏族艺术家。11世纪后期，卫藏地区便出现了如此成熟的壁画艺术，与西藏艺术家杰出的造型能力和创造性是分不开的。藏族艺术家们的创造性首先表现在他们所具有的综合能力上，艺术家们将来自不同传统的艺术因素汇聚在一起，使之协调一致，毫无生硬或不伦不类的感觉。在这些似曾相识的形象中，你可以找出哪些属于波罗式因素，哪些与汉地艺术相关，哪些可能来自西域地区，但最终它们已经形成了一种新的样式，即扎塘寺壁画自己的样式，各种不同文化的艺术因素和谐地融为一体，为表现一个新的艺术理念服务，这实际上正是西藏艺术的一个突出的特点（且一直贯穿至今）。学习，而且是不断地学习外来经验，不断地吸收着新的养分，不断地充实着自己的艺术表现方式，是西藏美术之所以能够取得大成就的重要原因之一，我们注意到即使是在西藏艺术早期阶段，这个特点已经相当明确。

除了综合吸收的才能外，西藏的艺术家也喜欢不失时机地表现西藏社会生活的一些习俗和特点，例如为菩萨们穿上吐蕃的王公贵族们才能够穿戴的服装与饰品；在菩萨的头髻上用布帛缠出吐蕃赞普的特殊发髻，这种“高桶式”缠头发髻最早出现在吐蕃时期松赞干布的头上；大翻领式的长袍大褂，也是吐蕃王朝时期赞普与贵族们的服饰，敦煌莫高窟第158窟里的吐蕃赞普，便穿着类似的大褂；还有长衫上的团花图案，最早见于“萨玛达类型”（艾旺寺、江布寺、泽乃萨寺的菩萨雕塑）的菩萨衣饰上，不同的是扎塘寺壁画中描绘的是一种花卉图案，而萨玛达类型



图91 吐蕃王朝时期 拉萨大昭寺主殿檐沿上护法的白狮

里的圆形图案，正中往往是蛟龙图案，这种蛟龙图案最早又是来自吐蕃王朝时期赞普或权贵的服饰图案。总之，扎塘寺壁画中菩萨的服饰，是藏族艺术家们根据吐蕃王朝时期赞普或贵族们的服饰设计的。

佛莲花宝座之下的那一对对的白狮，也是西藏艺术家喜爱的传统内容，这些白狮最早出现于吐蕃王朝时期，大凡当时重要的场所——藏王墓、桑耶寺、兴佛碑等旁边都能看到这些神兽的形象（图91）。如果说狮子这一形象出现于藏地可能与佛教兴盛于吐蕃有关，而且它们很可能来自域外，但到了后弘期以后，这些狮子已经深深地融入吐蕃艺术的血液之中，成为本土艺术的象征了。

扎塘寺壁画中藏族艺术家们的创造性与艺术成就无疑是很突出的，在下一节里，它将是我们要重点讨论的话题。

第三节 扎塘寺壁画的艺术成就

一、扎塘寺壁画的艺术史传承

扎塘寺壁画艺术的丰富多样性不仅表现在其艺术构成因素的多元性上，还表现在它在艺术风格上的承前启后和集大成。如果说对它的艺术构成因素进行逐个分析，是一种平面的剖析，那么我们现在要进行的应当是一种纵向的梳理，是对扎塘寺壁画的来龙去脉，进行一个艺术史的总结。一是理清它们与旧有的艺术传统的关系；二是探寻它们与同时期的艺术以及新的艺术传承之间的联系。通过寻根溯源，可以让我们对扎塘寺壁画所处的艺术史地位，有一个更深刻和更全面的认识。任何一个艺术个案，都只是艺术史中的一个点，艺术史是由无数个点最终连成的一条线，也就构成了“史”的发展脉络。当然，在这条“史”的线索中，每一个点的意义与地位是不尽相同的，一些重要的具有奠基作用的点将是我们格外关注的对象，在西藏艺术史中，扎塘寺壁画无疑是具有这样的地位与意义的一个“点”。

（一）对吐蕃传统的继承

扎塘寺壁画中不少的形象与图案可以追溯到吐蕃前弘期佛教艺术，从历史时间上看，扎塘寺的时代距离吐蕃王朝的前弘期佛教，至少有150余年的历史隔断，然而，一些吐蕃时期的图案和形象却在扎塘寺壁画中得到了保留，这些图案与形象主要有下列几种：一是衣冠服饰，吐蕃王朝时期赞普与贵族的缠头与服饰；二是吐蕃时期常见的“宝狮”崇拜；三是吐蕃时期流行的雕塑题材（八大菩萨曼陀罗）。

壁画中保存有吐蕃时期的一些衣冠服饰习俗，以及早期的一些图案特征，这种现象并不仅限于扎塘寺壁画，事实上，11世纪卫藏和西部古格的早期绘画，都有同样的倾向，如卫藏的萨玛达类型艺术（主要是艾旺寺雕塑），夏鲁寺早期壁画以及

扎塘寺壁画，另外还有个别早期唐卡，但卫藏在时间上似主要集中在11世纪内，而西部古格王国，这种现象更长久一些，11～13世纪的西部绘画中都能见到一些来自吐蕃王朝时期的服饰习俗[24]。吐蕃王朝的艺术，似并没有因为卫藏一个多世纪佛法不存的空白而真正断绝，当然这里面的原因还需要讨论。

卫藏地区吐蕃时期的艺术遗存很少，这些零星的艺术遗存自然很难还原出卫藏吐蕃王朝时期佛教艺术发展的原貌，今天我们如果想更多地了解西藏吐蕃时期佛教美术发展的状态，恰恰是要通过敦煌。公元786～848年敦煌及整个河西走廊都在吐蕃的统治之下，吐蕃时期的一些重要文化信息，可以从敦煌保留下来的藏文历史文献和早期帛画、纸画里获得。值得注意的是，扎塘寺壁画中保存的与吐蕃王朝时期艺术相关的内容，确实都可以在河西敦煌石室发现的吐蕃帛画里找到它的源头。

菩萨们特殊的高桶式发髻，身着的大翻领长袍，佛宝座下白狮的写实性造型，这些很有特点的衣冠服饰与动物形象，都能够在敦煌壁画和藏经洞帛画里找到原型（图92，敦煌莫高窟158号窟壁画）。当然，扎塘寺壁画里的这些藏式图案，虽然与敦煌吐蕃占领时期的艺术原型有继承关系，但同时也显示出一些演变和改造的迹象，这种改造和演变的本身，可能就意味着新时期里艺术家们的创造性。以菩萨头上的“高桶”式发髻为例，吐蕃时期敦煌壁画赞普的缠头还是一种写实的描绘，并没有那么高，那么夸

24. 见《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社，1998年。

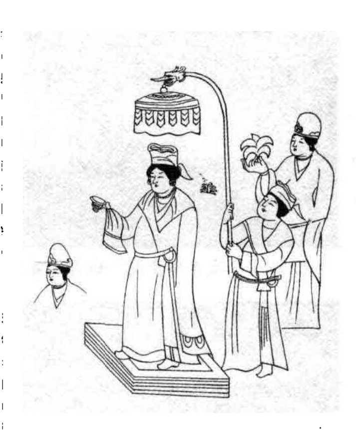


图92　敦煌莫高窟第158窟壁画中吐蕃赞普的服饰

图93　扎塘寺壁画中菩萨的缠头发髻



张，但到了后弘期的萨玛达艺术和扎塘寺壁画里，这种缠头就相当图案化了，缠头高耸于脑后，形成一种很特殊的样式（图93）。

与敦煌吐蕃占领时期绘画关系最密切的是扎塘寺壁画里佛宝座下的白狮表现，扎塘寺壁画里一共出现十对白狮，其造型大同小异，呈半侧面，昂首嬉坐，抓耳挠腮，十分活泼生动（图94）。佛宝座下的白狮在吐蕃时期共发现三例：一是藏东丹玛岩摩崖石刻造像里大日如来佛座下面的一对白狮（804年或816年）；二是青海玉树文成公主庙摩崖石刻造像内大日如来宝座下的一对白狮（806年）； 三是榆林窟第25号窟正壁壁画内大日如来宝座下的一对白狮（776～790年，图95）。值得注意的是这三者位于河西、河湟和藏东地区，均为吐蕃占领地区。其中与扎塘寺壁画佛宝座下的白狮，在造型上最接近的是榆林窟第25窟的那一对白狮。


图94 扎塘寺佛堂第5铺壁画佛座下的白狮


图95 敦煌榆林窟25窟佛宝座下的白狮


图96 大昭寺主殿檐沿上吐蕃时期的白狮

“白狮护法”其实也是流行于卫藏吐蕃王朝时期的一种题材，但它们的造型与河西、藏东等地的不同，通常是卧式且呈正面像（这样，从前面看去就只有一张狮面），表现手法更有装饰性，而不是写实式的，如大昭寺觉康殿一层檐沿上的白狮（图96），面朝前，呈卧式，类似的卧狮形象还可在吐蕃一些贵族墓葬前见到，桑耶寺前的卧狮也是这样的姿势。总之，吐蕃时期，“宝狮护法”这一题材同时流行于卫藏和吐蕃占领地区，但造型上各有特点，而扎塘寺壁画中的白狮形象，继承的显然是吐蕃占领地区的吐蕃艺术传统。

另外，扎塘寺壁画中的佛背光（包括头光与身光），更明显地显示出与吐蕃占领地区艺术传统的关系，前面曾提到，扎塘寺壁画中有若干种佛、菩萨背光，其中至少有一种便来自早期敦煌的吐蕃艺术样式，而且是正壁上的第5、7两铺画面中的佛背光。

位于卫藏雅鲁藏布江畔的扎塘寺，其壁画在许多图案、造型和细节表现上，继承的是敦煌吐蕃艺术的传统，而不是原卫藏吐蕃王朝的艺术传承，这似乎不太合情理，但如果我们考虑到卫藏有一个多世纪的佛教文化

的断层，而甘青吐蕃地区的佛教文化并没有受到这一禁佛运动的影响，河西走廊与河湟的蕃人聚居区，仍可能继承延续吐蕃时期的艺术传统，也就是说，前弘期的吐蕃艺术传统，完全有可能在卫藏以外的吐蕃聚居区延续下来，也就不难接受这一事实了。

（二）对卫藏“萨玛达类型”的继承与延续

早在杜齐时期已为扎塘寺艺术下了定义——扎塘寺艺术是萨玛达类型系列的终点，也就是说扎塘寺艺术属于萨玛达类型，它继承和发展了萨玛达类型的艺术风格及基本特征。确实，扎塘寺壁画（如果它的雕塑还保存着的话，这一特征会更加突出）在许多方面都继承了萨玛达类型艺术的风格样式，在整个11世纪卫藏艺术中它显然属于萨玛达类型这一系列，它们之间有很多的相似性，其中最重要的是它具备萨玛达类型的根本特点——“波罗／中亚”艺术风格——至少两种以上风格的混血儿，在具体的表现上，还包括下列一些特点：

1．服饰上排列着硕大的团花图案；这种图案最早可能出现在吐蕃时期，卫藏与敦煌尚未见到实例，只是在阎立本著名的《步辇图》里，吐蕃使者禄东赞身着的长袍上出现过硕大的圆形装饰图案，这是唐朝宫廷画家所描绘的吐蕃高级官员的服饰形象。到了后弘期初期，吐蕃时期王公贵族的服饰成了菩萨们的服饰，于是萨玛达类型里也出现了这种硕大的圆形团花图案。扎塘寺壁画里的一些菩萨服饰上也点缀着团花图案，所不同的是它不再像早期萨玛达类型中的整齐划一地排列，而是错落有致，显得更加自然真实。

2．扎塘寺壁画中出现两种佛的袈裟样式，无论是华丽样式，还是普通僧衣样式，都能在萨玛达类型中找到原型，特别是那种华丽样式，在卫藏出现似只限于这一时期。释迦牟尼穿着装饰着精美图案的袈裟，衣褶稠密飘逸，右肩上有一扇形帛带为其特征，这些也都可以在艾旺寺佛像中见到。另外第7铺壁画中的释迦牟尼，一反常态，身着普通僧衣，这种样式在卫藏基本不见，但在艾旺寺正殿的壁画里却也屡屡出现。

3．菩萨宝冠“三花式”的继续，也反映出扎塘寺壁画继承着萨玛达类型菩萨宝冠的基本样式。不过宝冠与团花图案一样，扎塘寺壁画表现出更多的变数，扎塘寺壁画中既有三花式宝冠，也开始出现五花式宝冠，它不仅反映出扎塘寺时代是三花式向五花式转折的重要时期，也反映出扎塘寺壁画是一个产生变异，涌现新因素

25. 见米歇尔·汉斯《早期西藏艺术的唯一瑰宝——11世纪的扎塘寺壁画》,载香港《东方文化》月刊1994年第6期。

的时期。

4．萨玛达类型的佛背光基本都能在扎塘寺壁画中见到,萨玛达类型当属于卫藏最早的艺术样式,其中有许多因素在12世纪以后不再出现,然而在11世纪末叶的扎塘寺艺术中还保留着它们最后的余韵,如那种以忍冬卷草纹图案作为佛背光图案的类型,似只出现在11世纪,12世纪以后忍冬卷草也作为佛背光的纹饰,却是背光的底子,且为阴纹,一般不再以明纹的形式出现。

很显然,从艺术风格的联系看,扎塘寺壁画在图像学上联系最密切的确实是11世纪卫藏的“萨玛达类型”艺术样式,杜齐在20世纪50年代提出的观点仍然起着指导作用。

(三)对新的波罗样式的吸收

除了吐蕃王朝时期佛教艺术的传统(公元8世纪后期至9世纪中期),卫藏的“萨玛达类型”艺术样式(公元11世纪30年代),扎塘寺壁画中还吸收了一些相当新鲜的、很可能是11世纪中叶以后才进入到卫藏的新的波罗美术样式。这些新鲜的波罗因素在11世纪前期卫藏出现的萨玛达类型中不多见(例如后藏地区艾旺寺、江布寺等寺院雕塑或壁画),但却在12世纪之后占据了卫藏的主导地位,说明这些新的样式进入卫藏应该在萨玛达类型之后,而在扎塘寺壁画之前。如扎塘寺壁画第1铺中的“绿度母”、第6铺中的“供养菩萨”(也有认为是“思惟菩萨”[25],图97)等形象,均为比较典型的新波罗样式,这也是扎塘寺壁画比萨玛达系列更多变数的原因。



图97 扎塘寺佛堂第6铺壁画局部

顺便提一下,西藏的艺术家们似乎很少门户之见,他们在吸收外来因素的时候,更多一些随心所欲和信手拈来的感觉,他们喜欢并追求新鲜因素的刺激,我们经常会遇到这样的情形:两个时间差距不大的寺院,其艺术却可能会有较大的区别,这种变数很可能因为多种刺激造成,其中之一

便是由壁画制作者吸收了一些域外因素。

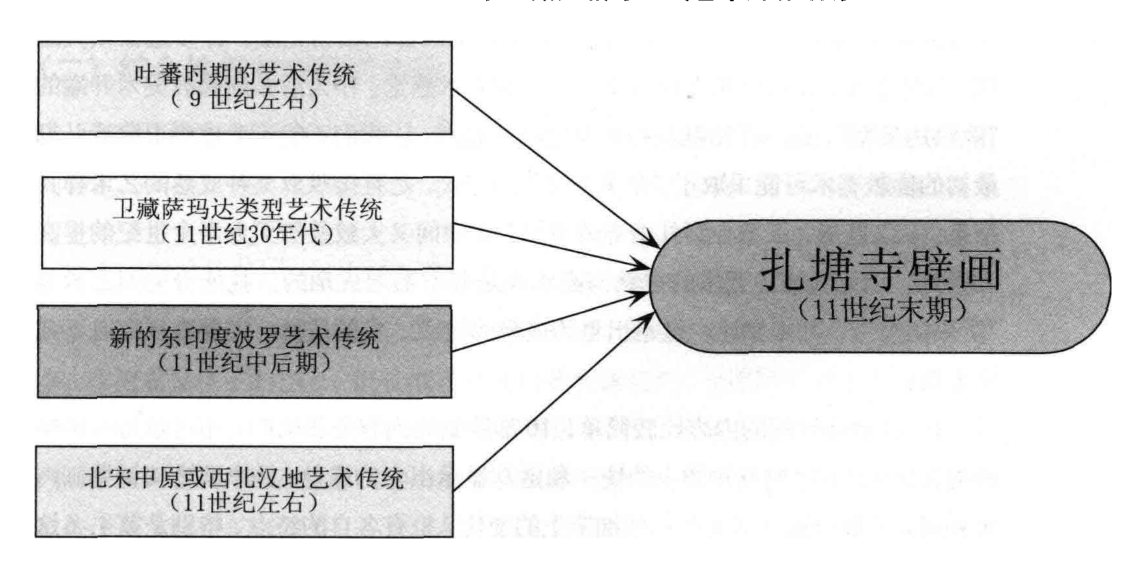
（四）北宋中原或西北汉式艺术的影响

扎塘寺壁画是11世纪卫藏绘画中受“中亚”艺术风格影响最为明确和突出的一例，僧人面相的表现，僧人们服饰及一些供养人服饰衣冠的描绘，壁画的内容题材（说法图）以及画面的构图方式、人物的排列组合等，都显示出同时期北宋或西北地区汉族佛教艺术风格的影响。

扎塘寺壁画所表现的内容题材在卫藏11世纪是很少见到的，但它与同时期北宋中原寺观内的壁画，与河西走廊西夏时期的壁画，与当时流行于高昌回鹘的佛教壁画却有密切的联系。至于扎塘寺壁画第5铺里那几位衣着华丽的供养人，他们的形象、他们站立的姿势、他们的服饰衣冠，都与唐宋期间敦煌帛画中的供养人十分接近。再就是僧人面部的表现手法，他们的面相与“波罗”样式距离甚大，难怪米歇尔·汉斯说他们长着“中国人的面相”，这类僧人面相在西北地区乃至中原地区的佛画里是经常可以见到的。

综上所述，根据扎塘寺壁画所吸收的艺术养分，我们可以列出这样一个图表“11世纪末卫藏扎塘寺壁画艺术的影响源”。从这个图表，我们可以看出扎塘寺壁画艺术样式形成过程中的艺术渊源。

图表二：　11世纪末卫藏扎塘寺壁画艺术的影响源



二、扎塘寺壁画的艺术成就

（一）艺术上的高起点

将扎塘寺壁画与吐蕃时期敦煌帛画相比较，不难发现扎塘寺壁画已有了质的变化，吐蕃时期绘画的稚拙古朴和生硬粗犷已经不见，代之以成熟和圆满。

吐蕃时期的佛教美术实际上没有更多的时间去发展和完善，佛教在吐蕃正式兴起是在赤松德赞后期（770年以后），841年赤祖德赞去世标志着吐蕃佛教的基本完结，780～840年，不过60余年的时间，佛教美术没有充裕的时期去发展，这是吐蕃时期卫藏佛教美术不可能有太大发展的基本原因。840年卫藏地区因朗达玛禁佛而佛法不传，直到公元10世纪后半叶佛教中兴，这期间有一个多世纪为没有佛法的时期，公元978年鲁梅等卫藏10人从青海丹底返回卫藏传教，西藏佛教的后弘期开始。目前发现的最早的后弘期佛教艺术，就是杜齐发现的“萨玛达类型”，而这个“萨玛达类型”的佛教艺术，似乎从一开始就显示出它们与原吐蕃时期艺术的不同质，它的艺术成分里有东印度波罗艺术样式的影响，但也掺进了更为丰富的内涵，如西域、敦煌甚至是北宋中原佛教艺术的因素，从而形成一种多元一体式的艺术风格，这是它与吐蕃时期艺术不同的根本所在，它们显然比吐蕃时期的艺术更丰满，也更完整。

后弘期佛教美术给人印象最深刻的还是它的高起点，1030年以前的艾旺寺及江布寺的雕塑水准相当整齐，殿堂内的造像及壁画都已相当完整，许多造像硕大雄伟，气势非凡，显示出相当好的造型能力和艺术感觉。作为后弘期佛教美术开端的“萨玛达类型”，从一开始就具有如此之高的起点，让我们不能不考虑到卫藏后弘期最初的佛教美术可能采取了“拿来主义”的方式，是直接吸取某种成熟的艺术样式结果。从艾旺寺、江布寺到扎塘寺的壁塑，这中间又大致经历了大半个世纪的提高和锤炼，因此扎塘寺艺术的成熟与高水准是非常顺理成章的。扎塘寺壁画艺术与“萨玛达类型”艺术相比，显示出更为成熟的特点。它的成熟，主要表现在以下几个方面：

1．扎塘寺壁画的内容比较简单，10铺壁画的内容是相同的，不过就每一铺壁画而言，内容的完整及构图上的统一和谐却显示出它的成熟。另外虽然10铺壁画内容相同，但每一铺壁画又有一些细节上的变化，也有各自的特点，特别是第4、6这

两铺壁画，更显示较高的水准。构图井然有序而又有所变化，疏密得当，“满”而不滞不闷，很有特点。

2．人物表现方面已积累了相当丰富的经验：菩萨的表现注重娴静典雅的气质，面带微笑的表情里蕴含着高贵和静谧；僧人则更多表现了他们虔诚恭敬、专注认真的表情，僧人们的装束也多朴素平和；佛的表现显得超凡脱俗，慈悲为怀；供养人的画法亦很独特，华美绚丽的服饰和头饰显示出他们的身份非同寻常，但往往表情谦和虔敬。特别是佛宝座下的白狮，或回首相望，或抓耳挠腮，顽皮可爱，造型非常生动。

3．从绘画手法看，线条表现已比较娴熟讲究，既有明暗晕染，也有勾线平涂，服饰上的花卉图案勾画得细致精巧；色彩配置也很有特点，色相很少，以红、绿为主，兼黄、褐等色，色彩种类虽少，但注重色彩的对比，更注重同样色相深浅的差别，从而使简单的几种色彩的变化搭配，创造出丰富多彩且富于表现力的效果，有特色更有创造力。例如花卉卷草的画法，用深而重的色彩敷底，再用浅色勾线，效果相当奇特清丽。

4．扎塘寺壁画中的装饰图案种类丰富，有花卉卷草、联珠纹、火焰纹等，画得也是特别的生动活泼，富于韵律，与后期装饰图案相比多有些不规则之处，但也更有种勃勃的生机。

总之，扎塘寺壁画的内容虽然单调，但艺术价值很高，11世纪末叶卫藏已拥有这样的绘画水准，令人折服和惊叹。

（二）综合性与创造性的体现

西藏的艺术发展告诉我们一些基本的规律：西藏在其艺术史上几乎从来没有间断过与其他民族文化的碰撞与交流，学习借鉴是其艺术的一个基本的性格。在地理上处于三大古代文明包围之中的青藏文化，绝非一个封闭保守的概念，即使是被认为属于文化上相对封闭的时期，例如我们现在讨论的11世纪卫藏文化，因为这一阶段西藏处于分裂割据的时期，既没有能力扩张，也没有更多的机会与外界进行军事、政治或经济上的往来，但扎塘寺壁画仍然告诉我们，卫藏的艺术中存在着多种域外的因素，艺术上的交流仍然处于“正在进行时”。西藏的文明之所以在中国境内，在亚洲境内乃至在世界文明中能够自成体系，形成独特的文明模式，很大程度取决于其文化上的开放性，不管这种开放是有意识的、主动的，还是被动或无意识

的。不断地接受新的文化刺激，不断地吸收着新鲜的养分，也同样是其文明不断发展的重要动因之一，他山之石可以攻玉，借鉴与吸收是西藏艺术形成、发展、完善的重要内容。一部西藏艺术史可以看成是一部不断吸收、交流、融合的艺术史。

问题的关键并不在于吸收与借鉴，而在于吸收与借鉴之后做了些什么。吸收与借鉴而又不迷失自我，同时又能壮大和发展自我，这才是藏族文明的可贵之处。在扎塘寺壁画中我们分明可以看到，来自不同区域的艺术传统——印度波罗艺术传统，西域的美术样式，汉地的艺术表现因素，甚至也包括西亚等波斯的艺术因素等被有机地融合，自然而不生硬，这种积极的化合过程最终造就了另外一种完整的东西——扎塘寺壁画自己的艺术语言，而且同样是藏味十足。

西藏的艺术家们从来不排斥外来艺术样式，但也并不完全照搬或纯粹的模仿，他们在选择上显得比较随心所欲和随机应变，有相当大的灵活性。这其实并不仅仅是扎塘寺壁画所独有的特点，它们贯穿在整个西藏艺术史的发展进程中。在所有优秀的西藏艺术作品中，我们都不难找到域外的艺术因素，甚至是在被认为是代表着西藏民族艺术样式形成的白居寺艺术中，都能感觉到印度—尼泊尔、汉地艺术的影响，如印度—尼泊尔的人物造型、典型汉式的风景等，但这不妨碍藏族艺术样式的最终形成，不妨碍本民族艺术语言的成熟与深化。扎塘寺壁画给予我们的启示在于：西藏从很早开始便已具备了这种性格和能力——西藏的艺术家们善于学习，更善于消化与改造。

第四章　“萨玛达类型”

在所有11世纪卫藏艺术遗存中，与扎塘寺壁画关系最直接，也最为密切的就是11世纪前期的后藏“萨玛达类型”，这两者之间相隔的时间长达大半个世纪，但在艺术传承上，扎塘寺艺术（雕塑与壁画）主要继承了萨玛达艺术类型的传统，它们之间的相似点最多，特别是在雕塑造像上，因此杜齐等将扎塘寺艺术纳入到“萨玛达类型”之中。具体而言，扎塘寺艺术与“萨玛达类型”的相似点主要表现在以下几个方面：

1. 两者在宗教传承上均为“下路弘法”的艺术遗存；
2. 两者的艺术风格的主要特点是“波罗／中亚”样式的体现；
3. 两者在雕塑的表现题材内容上存在着明显的一致性；
4. 两者在许多图案细节上保持着较多的共性。

要想探求扎塘寺壁画的艺术源流，首先必须弄清楚萨玛达艺术类型的来龙去脉，因为两者很可能秉承着共同的艺术传统。虽然关于萨玛达艺术类型的研究已经比较充分，但笔者认为仍有进一步补充研究的必要。

所谓的“萨玛达类型”，现仅存后藏康马县艾旺寺的一些残破雕像，当年杜齐借以实现重大发现的艾旺寺壁画，以及距离艾旺寺不远的萨玛达寺（江布寺）壁画雕塑等，都已不存。重新探讨的基础也只有建筑在艾旺寺的残存造像及寺庙建筑样式上。

第一节
艾旺寺的雕塑与创建

大约是在1992年，笔者几乎是同时接触到维塔利和西藏考古队的两份有关艾旺寺的资料，因维塔利著作中称艾旺寺为“耶玛寺”，名称不同，最初并没有将这两份材料联系起来，好在维塔利所提供的雕塑图片很清晰，也许是因为那些雕塑图片的风格太独特了（西藏境内还从未见到过风格如此独特的造像），这些图片让我感觉维塔利的“耶玛寺”与考古队的“艾旺寺”说的是一回事，后来在维氏的注释里读到一条解释，说杜齐书中的艾旺寺即为耶玛寺，也证实了这一份猜想。不过这两份资料真正引起我兴趣的还不是因为名称的不同，而是因为他们结论和看法的不同，维氏的观点我们前面已经提到，不再赘述，我们先讨论西藏文物普查队的报告。

一、艾旺寺现存建筑与雕塑的基本情况

1990年西藏文物普查队考察了后藏康马县艾旺寺，1992年在西藏文物局编著的《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》（西藏人民出版社，57～61页）发表了考古调查报告（以下简称《文物志》），同年在西藏文物局与四川大学联合出版的《南方民族考古》第四辑中又发表了《康马县艾旺寺调查报告》（以下简称《调查报告》），两篇调查报告关于建筑、雕塑的描述上大同小异，但在结论上略有差别。

依照考古队的调查报告，我们先简单介绍一下艾旺寺的现存情况。艾旺寺位于康马县萨玛达乡萨鲁村，坐落在冲巴涌曲河西岸，依山傍水，海拔4400米。艾旺寺坐南朝北，面积925平方米，为一长方形院落，东西宽37米，南北长25米，北面墙正中开9米宽的大门，内有三座殿堂，呈“品”字形布局，南为正殿，东西各有一配殿。三座殿堂的正中围出一个庭院，殿堂与围墙之间形成一条宽1.3米的转经甬道（图98，艾旺寺平面图，转引自西藏考古队调查报告插图）。

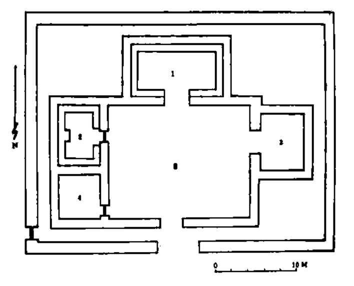


图98　康马县艾旺寺平面图



图99　艾旺寺正殿内残存的7尊坐佛雕像

1. 正殿

正殿长方形，东西长11米，南北宽5.5米，墙周砌一周石砌台座，正面台座现存石骨泥塑佛像7尊，《文物志》说这7尊像均为释迦牟尼像，《调查报告》认为是释迦牟尼与六位弟子像，7尊像均为螺髻，脸形长方丰满，额间点白毫，纤眉修长，眼帘下垂，双目微闭，直鼻高挺，薄唇紧闭。身着对襟广袖长袍，右肩上饰坎肩，衣褶轻盈简练。双手置于胸前，手掌已残缺，手印不明（图99）。脑后均有圆形头光，正中尊像头光略大，直径为1.2米，其他光轮直径为0.9米，光轮缀饰莲花纹饰，外饰联珠纹一周及宽边卷草纹。无背光。壁画全无。正中释迦牟尼跏趺坐于佛座上，像高2.3米，两侧的造像均跏趺坐于佛座上，像高3米。正殿除了正壁的7尊像外，其余还有5个破损的佛头像靠在墙边上。《调查报告》说根据殿内尚存的木楔推算，殿内东西两侧还应各有3尊像，北面门的两侧又各有2尊，合计22尊像。

2. 东配殿

东配殿内的雕塑保存状态较好，该殿亦为长方形，南北长7米，东西宽5米，殿内原有塑像19尊。正中双狮承拱须弥座上供跏趺坐弥勒佛像，像高2米（系近年复原）。正壁主像两侧各有2



图100　艾旺寺东配殿内的残存菩萨造像

尊菩萨立像，合5尊像。殿南北两侧又各有5尊菩萨立像，外加殿门两侧又各有1尊菩萨立像，合12尊菩萨立像。除此之外，门两侧还各有1尊力士像，东配殿内造像共19尊，但保存较好者仅有11尊（图100）。该殿内的菩萨造像风格独特，头冠皆毁，脸形长方，额前一排垂发，额中点白毫，长眉弯细，眼敛低垂，凤眼微张，直鼻薄唇，面带微笑。菩萨脑后有素面桃形头光，无身光。身着无领小开胸长袖长袍，袍上饰大朵的圆形团花图案，图案中心为一朵八瓣团花，花形外环绕四束相互卷曲的花束，再外一周联珠纹。菩萨腰束宝带，带上雕饰蛇皮或鳄鱼皮地纹，上缀雕花方牌，下垂璎珞，璎珞上又饰狮头、幼狮等动物图案。菩萨的长裙下摆多卷褶，长裙厚重而又华丽，足穿短靴，立于蒲团之上。多数菩萨手已残缺，手印不明。金刚力士的头颅特大，面部已残破，上身赤裸，下身着短裙，缠蛇为带。一手握拳上举，一手向外平伸，肌肉发达，双腿作弓箭步，威猛雄壮，门左侧的力士脚下踩踏着一裸体侧卧女妖（图101）。

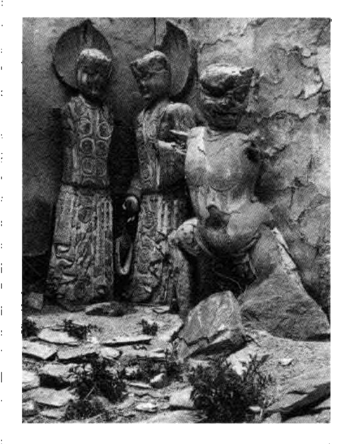


图101　艾旺寺东配殿的金刚像

3. 西配殿

西配殿内的塑像内容与东配殿全然不同。殿内正面正中设一塔形神龛，龛内仅存残像身躯，龛下有双狮承重。除神龛外，墙四壁原满塑浮雕，现仅存青蛙、蜥蜴、飞天和舞女等残肢（图102）。

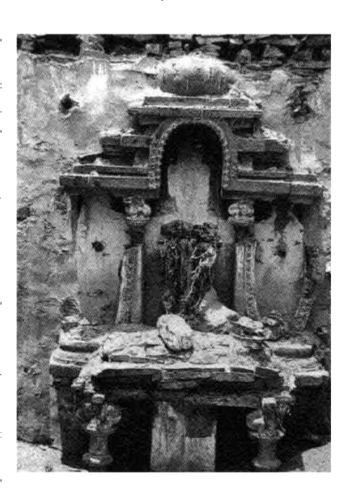


图102　艾旺寺西配殿残存佛龛

二、根据杜齐报告还原出来的艾旺寺雕塑

1990年5月西藏文物普查队考察艾旺寺时，该寺已残破不堪，殿堂的顶部在“文革”时被拆毁，殿内的文物遭到严重破坏，考古队已很难真正猜测它们的原貌。好在杜齐当时考察艾旺寺时也有过详细的记录，现根据杜齐的考察记录对考古队的报告作些必要的补充。

1. 正殿

正殿又称“见不空佛殿”，按杜齐描述，正殿南壁主像为见不空佛（Amoshadarisin，藏文转写 mthon–ba–don–yod），佛结说法印。佛的两侧各有三尊佛，正壁共7尊佛，表现的是七世佛的内容。正殿东西两壁各站立8尊菩萨，合计16尊，菩萨的手印相同。如此该殿共有塑像23尊（考古队认为只有17尊，显然该殿内的佛菩萨像的排列，要比考古队实地观察的要拥挤一些）。

该殿壁画的内容似为35位忏悔佛，另有一些供养人的形象，在一处供养人形象下面的壁面上，杜齐发现了一条藏文题记：“我，年轻的画家坚赞迦，按印度传统绘画本殿壁画。”[1]

2. 东配殿

东配殿（杜齐书中称“右殿”，而维塔利称“左殿”；杜齐朝向大门方向；维塔利朝向正殿方向）又称“无量寿佛殿”（Amitayus，藏文转写 tshe–dpag–med），该殿正壁（东壁）主尊像为无量寿佛，殿内塑像共19尊（这个数字与考古队的报告相同）。杜齐考察时壁画尚存，壁画上的题记写着：该殿的壁画是遵循“李域风格”绘制的。[2]

杜齐认为该殿壁画中的一些僧人形象画得非常出色（从杜齐提供的图片资料看也确实如此）。杜齐除了对壁画感兴趣外，对该殿内的雕塑显示出特殊的热情：“这个殿堂里的雕塑显然也受到了中亚艺术方式的影响，这点是没有问题的，不过它们的风格遵循的是一种新的样式，它使传统的肖像学模式出现了或多或少的改变。在这第二间殿堂里，人们会感觉到它们不仅是受中亚艺术的影响，更确切地说，它们很完整而精确地输入了某一种图像学，甚至包括了这一系统最微妙的细节，从缠头宝冠到衣着服饰，从各种饰物到他们的靴子。[3]”

1. 藏文转写为：ri–mo–snam–vtshar–rgya–gar–lugs–kho–bo–vbri–phug–rgyal–mtshan–grags. 转引自维塔利《早期卫藏寺院》，1990。

2. 藏文转写：bde–bar–gshegs vbri–ba–li–lugs–mi–mthum–gtsang–khang–nang–gi–ri–mo–phas–Jam–dpal、维塔利的译文为：The Tathegates painted according to the tradition of Li, which is different; inside the gtsang–khang, the paintings have been executed by Jam–dpal. 参照罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，1990年。

3. 杜齐《印度—西藏》第四卷，第138页。

3．西配殿

西配殿为“降魔变殿”。考古队简报中提到那里残存着一些蛇、蛙、鱼、蜥蜴、龙女、飞天等肢体，这些正是“降魔变”中各种各样妖魔鬼怪的形象。正壁神龛中的主像为释迦牟尼，他的周围则是那些凶神恶煞……据杜齐说，江布寺也有一组与西配殿同样题材和同样表现方式的“降魔变”雕塑。

三、关于艾旺寺的历史综述

关于艾旺寺的建立，目前只查到《后藏志》里一段简短的介绍：

> 江布寺下方有世称哲库的寺庙。
> 哲库寺下方有世称嘉勒的寺庙。

嘉勒寺略下方有迦湿弥罗班钦释迦室利的前世拉吉曲绛创建的寺庙。其经过情况是：“在此雪域，世称年堆地区是文化发祥地，在江若叶玛（耶玛）地方，迦湿弥罗班钦被认作是拉吉曲绛的转世。拉吉曲绛指出此地是总摄显乘密宗功德的海洋，并考虑到佛法次第住世的基础，遂创建了圆满的法苑，书写了大量经卷，通过如斯等等途径，广施恩德。

赞曰：

> 宿世您是光辉的曲绛，
> 热忱之光照耀江若地，
> 极力扩展妙法之教区，
> 所化之蜂满足致敬意。

拉吉曲绛末次转世是迦湿弥罗班钦释迦室利，他是第七佛明耀佛……”

从这段话里，我们可以获得这样一些信息：

1．艾旺寺距离江布寺不远，位于它的下方（中间还隔着哲库寺和嘉勒寺）。

2．艾旺寺的创建者是拉吉曲绛。

3．拉吉曲绛是迦湿弥罗班钦释迦室利的前世。

4．拉吉曲绛认定江若叶玛这个地方颇有神性，在此建立寺院，广写经卷。

艾旺寺的方位，《后藏志》说在江布寺的下方，大概是指艾旺寺位于江布寺的西边，两者相距不远，都位于萨玛达乡内。杜齐在考察中发现，江布寺部分殿堂的塑像风格与艾旺寺完全一致：一是它的一组八大菩萨组像与艾旺寺东配殿内的菩萨造型几乎如出一辙；二是江布寺内也有一个表现“降魔变”的殿堂，它的内容和表现风格都与艾旺寺西配殿的造像完全一致。两个寺院的艺术风格如此一致，它们之间一定存在着非常密切的联系，但从史料看，这两者除了都与迦湿弥罗班钦释迦室利有关外，似乎再找不着什么共同点，而且，即使与释迦室利的关系，也不能解释这两个寺院在早期艺术风格上的关系，因为释迦室利入藏传教是在13世纪初（1204年入藏），与“萨玛达类型”艺术风格流行的11世纪早期相距近二百年的时间。

迦湿弥罗班钦释迦室利，正如其称谓的冠首已明确告诉我们的那样，他是一位克什米尔高僧，大约出生于12世纪中叶，为印度某著名寺院（有说是那烂陀寺）的最后一代寺主，13世纪初叶入藏传教，此时佛教在其发源地印度已基本处于消亡阶段，因此释迦室利入藏传教，多少带有避难的性质。释迦室利是继阿底峡之后对藏传佛教产生重大影响的又一位著名高僧，他与阿底峡一样，在印度佛教重要寺院占据着寺主的地位，代表着正统学派的传承，他本人也具有很高的佛学造诣。位于如此偏僻地方的江布寺与艾旺寺，能够与班钦释迦室利有一段深刻的关系，不能不说它们至少在历史上的一段时期内，曾经具有一定地位，或者说，这一地区在历史上的某个时期，曾经是西藏佛教的一个重要地区。

事实正是如此，江布寺与艾旺寺所在的这一地区，西藏古代历史上称作“江若”，这一地区在佛教的前弘期和后弘期的早期，曾经是印度佛教进入西藏的重要通道，换言之，在公元8～13世纪印度佛教源源不断地进入西藏时（除了中间的一段禁佛时期—— 9世纪中叶至10世纪中叶），印藏双方来往非常密切的那段时期，这个地区是自锡金至江孜的必经之地，它在地理位置上的重要性是显而易见的。尤其是位于交通通道上的江布寺，在10世纪末期至14世纪中期，干脆就是进出印藏的边境重镇，许多高僧在此工作过。

江布与艾旺两寺，虽然均与迦湿弥罗班钦释迦室利相关，却属于不同情况，江布寺是释迦室利入藏传教时最初的驻锡寺，20世纪30年代，意大利藏学家G.杜齐入藏考察时，最先到达的寺院也是这个江布寺，说明这个江布寺很可能是从印度

(现锡金)进入西藏的第一个寺院，也是距离印藏边境最近的一个寺院。释迦室利曾在江布寺撰写了他的佛学著作《菩提道次第略论》，但史书里没有提到艾旺寺是否也是释迦室利的驻锡地，释迦室利与艾旺寺的关系似主要体现在艾旺寺的创建人拉吉曲绛与释迦室利转世传承的关系上。据说释迦室利入藏时，刚走到江若地方时便说："我的前世修建了曼遮大小的神殿，那时众人特别笃信（佛教），写读讲听盛行"，这个前世指的就是拉吉曲绛。

史料里关于艾旺寺创建者拉吉曲绛的生平事迹多语焉不详，比较而言，江布寺的史料更多一些[4]。江布寺原为吐蕃时期的一座古寺，《后藏志》说："江若略下方有藏传佛教前宏期藏王松赞干布创建的江布神殿，既久远又灵验"。这个江布寺在整个后弘期都是一座相当重要的寺院，不少后弘期前期的高僧或重要译师都在这里驻锡工作过，它在历史上的不同时期，大致排列如下：

1．较早的一段时期里，该寺是江布·曲洛的驻锡地[5]（杜齐认为江布寺并非建于吐蕃时期，而是由江布·曲洛所建，故名江布寺，但江布·曲洛的名冠，是因为他出生于"江布"这一地区而来，不是因他建立了江布寺，寺院便以他的名字来命名，西藏历史上以出生地名冠以人物名的情形并不少见——笔者注)，江布·曲洛是阿里古格大译师仁钦桑布的弟子，他主要活动于10世纪90年代以后，维塔利认为他不可能比他的老师，长寿的仁钦桑布活得更久[6]。

2．接下来的一段时期，江布寺当属于"下路弘法"后藏冲尊·喜绕僧格一系的活动范围。《后藏志》载，在冲尊·喜绕僧格师及弟子门徒们的活跃时期，他们曾在年堆的江若、摩列、宁若和桂域堆松等地创立了不少僧团组织，江若地区，当时也属于冲尊大师一系的活动范围，这个时期应在1010～1050年间，下限也可能更晚。

3．出生于阿里普兰的尚嘎·帕巴喜绕译师曾在江布寺译出一系列密教经典，尚嘎译师师从小译师列喜、班智达旬努邦巴、增那室利等印藏高僧，遂成学者。《后藏志》里提到他与印度僧人班

4．杜齐《印度—西藏》第四卷，第39页。

5．杜齐曾在江布寺里发现一尊底座铭刻着江布·曲洛名字的金铜佛像，证实这个寺院曾经是江布·曲洛的驻锡寺。参照［意］G·杜齐《江孜与江孜一带的寺院》，《印度—西藏》第四卷，1945年。

6．维塔利《早期卫藏寺院》，1990年。

智达旬努邦巴、尼泊尔僧人大悲班智达等人一起在江布寺翻译佛经。尼泊尔高僧大悲班智达即将离开西藏返回尼泊尔时，就在这个江布寺，热译师还曾向大悲班智达馈赠了一千两黄金。这段时期当在11世纪70年代，他们在江布寺工作的时间就在阿里托林寺“龙年大法会”的前后，“龙年大法会”的举办是在公元1076年。

4．13世纪初，迦湿弥罗班钦释迦室利入藏传教时，最早的驻锡地就是江布寺，释迦室利在江布寺写下了他著名的论著《菩提道次第略论》，江若地区也因此名扬雪域。

5．14世纪中期，萨迦派高僧，被称作“证果者”的衮嘎洛追驻锡江布寺，正是在江布寺长期闭关修行时，他生起无量证悟。江布寺在元朝得到较好的修缮，可能也与这位衮嘎洛追有关。

这是与江布寺相关的高僧活动情况。

值得注意的是，艾旺寺的创建者拉吉曲绛，他的身后又有一系列的转世传承，而这个转世传承中的各个人物环节，几乎都与江布寺有关。这个转世世系的顺序是：拉吉曲绛—释迦室利—曲谷卧色—布顿大师—衮嘎洛追，在这个转世系统中，除了曲谷卧色情况不明外，其余的每一个人都曾经与江布寺有过各种各样的联系。

1．拉吉曲绛本人与江布寺有过什么样的关系尚不清楚，但他所建立的艾旺寺，其中至少两个殿堂的雕塑与江布寺的极为相似，说它们没有关系是过不去的。

2．作为拉吉曲绛转世的释迦室利最早曾在江布寺驻锡过，江布寺与艾旺寺，两寺皆因释迦室利而在藏史上名声显赫。

3．布顿大师是释迦室利的隔代转世，他的老师一切智帕卧云丹嘉措的住寺是江喀地方的毗乌玛寺，布顿大师年青时代就是在这个毗乌玛寺听受了全部瑜伽修习法、时轮续两种传规的注释和口诀、衮邦巴所传卓派时轮等所有精深法门。换言之，布顿在宗教上所接受的教法和修习，都是在这个寺院里进行的，而这个毗乌玛寺最初的创建人正是江布·曲洛，这个“毗乌玛寺”很可能正是史料中所提到的“折乌玛寺”。[7]

4．拉吉曲绛转世的最后一位是萨迦派高僧衮嘎洛追，他曾长期在江布寺修行，并在江布寺获得见证。

由上述排列看，江布与艾旺两寺，在很大程度上都与拉吉曲绛的转世传承有千丝万缕的联系，两座寺院之间的确存在着一种史料中不见，但显然密切相关的内在神秘关系，而这种联系的物化，就是从艾旺寺创建一开始就建立起来的雕塑艺术

风格，这种风格的建立当然与拉吉曲绛本人会有很大的关系。

拉吉曲绛是后弘期早期的一个神秘人物，他的生卒年代不清楚，他活跃于宗教舞台上的时期也不明确，除了早于释迦室利之外，没有其他线索，而早于释迦室利只需要早于12世纪中叶以前即可，从11世纪初期到12世纪中叶，至少有一个半世纪可供选择，这个时间范围太大了。维塔利在他的《早期卫藏寺院》中倾向于认为，这位拉吉曲绛就是扎巴恩协，理由是这个拉吉曲绛的身世及特点与扎巴恩协十分相似：他们俩都是带有神秘色彩的高僧，一生都建有大量的寺庙，都是医学大师；他们的活动时期也比较接近，最重要的是艾旺寺雕塑与扎塘寺雕塑在风格上如此接近，如果两者之间没有关系，没有道理相隔大半个世纪的两个寺院，会出现同一种艺术风格。也就是说，艾旺寺是扎巴恩协（拉吉曲绛）建立的第一个寺院，扎塘寺则是扎巴恩协建立的最后一座寺院，因此他在《早期卫藏寺院》的第二章《从耶玛寺到扎塘寺》，不仅仅反映了11世纪前期“萨玛达类型”艺术到11世纪末叶扎塘寺艺术这一早期艺术史的发展过程，也概括了扎巴恩协的一生。这个设想真的很奇妙，只是尽管维塔利说得振振有词，却没有直接的史料能够证明这一点，在证据不足的情况下，我们宁肯保守一些。

然而不能否认，维氏的这个大胆猜测是很有启发性的，他至少提醒我们，被称之为“萨玛达类型” 艺术风格的出现当与这位拉吉曲绛有关，而这位拉吉曲绛的宗教活动时期，很可能与后藏“下路弘法” 相关。如果确认江布寺早期殿堂内的雕塑与艾旺寺雕塑为同时期的作品遗存，那么，艾旺寺的创建当在11世纪20～30年代（图103)，这个时期正好是“下路弘法”的兴盛繁荣时期，鉴于“下路弘法”与“萨玛达类型”的特殊关系，江布、艾旺二寺在艺术风格上的密切联系，当与它们一度从属于“下路弘法” 寺院集团的活动范围有关。从《后藏志》的记载看，江若地区确实一度是“下路

7. 笔者颇疑这个江喀地方的毗乌玛寺，就是同一本史料(多罗那它《后藏志》第39页)中提到的“折乌玛寺”(因没有见到藏文原名、不能肯定)，《后藏志》在讲到江布寺时，曾提到江布·曲洛出生于年堆年若江布附近的折乌玛村，他一生中曾两次亲赴阿里古格托林寺，向大译师仁钦桑布学习，他第二次从阿里返回后，创建年堆江若折乌玛寺。因为这段史料，杜齐认为江布寺应该是由江布· 曲洛本人修建，而不是如史料所说的江布寺建于吐蕃王朝时期（《后藏志》说江布寺是松赞干布时期所建，当为西藏最古老的一批寺院），江布寺实际上就是折乌玛寺。见杜齐《江孜与江孜一带的寺院》，《印度—西藏》第四卷，1945年，第22～31页。《后藏志》里说到江布·曲洛时，只提到他建立过折乌玛寺，而且是在他自己的家乡年若江布折乌玛村建立的；另外在谈到布顿跟随老师一切智帕卧云丹嘉措在毗乌玛寺学法时，有一段作者的原注：“仁钦尚波(仁钦桑布)大译师的门生年堆人江布·曲季洛追在年堆兴建年若毗乌玛寺，该寺内尚波译师的身像居于正中。”可见，这个布顿学法的毗乌玛寺正是江布·曲洛一生中唯一所建的折乌玛寺。但江布寺不是江布·曲洛本人所建，而确实为一座吐蕃时期的古刹。参照多罗那它《后藏志》，第39、61、159页，注释276。

弘法”后藏二师之一冲尊·喜绕僧格一系的活动范围。[8] 因此江布与艾旺两寺真正建立关系当是在拉吉曲绛创建艾旺寺的时期，而他的宗教活动应当与“下路弘法”后藏二师的僧团组织相关，这个时期应该是在1020～1030年间，而1020年代也正是西藏北部丝路南道上的于阗国最终被信奉伊斯兰教的黑汗国攻克，佛教徒们纷纷散逃流亡的时期[9]，艾旺寺东配殿壁画中出现了非常珍贵的与之相关的题记可以作为一条有力的证据。

从艺术风格上看，艾旺寺整体体现了一种类似的风格，它的历史线索也更为单纯清晰。而江布寺有着更为复杂的背景，又由于它地处交通要道上，它在10～14世纪之内，都处于相对繁荣的时期，它的历史线索也是多重叠压的，表现在艺术风格上，江布寺有早期的“萨玛达类型”；有中期的萨迦王朝风格；也有后期格鲁派的艺术风格。“萨玛达类型”不过是它多种风格中较早的一种。比较而言，艾旺寺的雕塑风格才是最原始的，因此在两寺的“萨玛达类型”艺术中，艾旺寺的雕塑更可能是“源”，而江布寺的为“流”，也就是说，“萨玛达类型”最初原型的形成取决于艾旺寺（耶玛寺）的建立。拉吉曲绛建立了艾旺寺，组织艺术家创造了“萨玛达类型”的艺术样式，又把这种样式传达给江布寺，史料中虽然没有提到拉吉曲绛与江布寺的关系，但几乎所有有关他的转世，都在江布寺工作过或与之相关，并最终形成一个高僧人物的转世链条，却肯定不是一种偶然。

拉吉曲绛建立艾旺寺似乎是经过深思熟虑的，他选择江若地方，是因为他认为“此地是总摄显乘密宗功德的海洋，并考虑到佛法次第住世的基础，遂创建了圆满的法苑”，拉吉曲绛在这里还书写了大量的经卷，通过这些方式“广施恩德”。也正因为拉吉曲绛的“广施恩德”，因为他的不同凡响，他才可能成为著名的佛教学者迦湿弥罗班钦释迦室利的前世。

8．《后藏志》，西藏人民出版社，1994年。

9．［意］罗伯托·维塔利在其《早期卫藏寺院》第二章中考证，1006年前后，于阗国被信奉伊斯兰教的黑汗国攻没，但佛教文化在这个地区并没有消失。于阗地区的佛教大致在1026年以前仍有活动。罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年，第59页。



图103　艾旺寺外景

第二节
艾旺寺造像的断代及风格考证

一、对艾旺寺雕塑风格的考证

对艾旺寺雕塑风格的结论，维塔利与西藏考古队明显不同。维塔利曾实地考察过艾旺寺，获得了有关其造像的第一手资料，他的主要的观点是艾旺寺不存在两种不同的风格，他说："甚至只粗略地考察一下也能看出，耶玛寺所有的造像都具有相同的风格特征"[10]。他这样描述这些造像："眼睛处理得很大，有着厚厚的眼睑；大而突出的前额，太阳穴的部分留得相当宽；宽阔的脸庞；瘦窄的鼻子一对曲线姣美的鼻孔；嘴唇曲线突出，颅骨平整，戴着高而粗壮的头冠——所有这些都明确表现出其风格的主要源头来自波罗王朝。然而所有这些波罗式特征又都明显带有厚重的中亚面相特点，这些特点为塑像增加了方形的棱角和结实的重量，而这种气质则是地道的波罗风格所不具备的。头冠不再是笨拙的三角形，而是更大一些的叶状花纹；眉毛笔直而不再是印度原型中的弯拱形状；下巴呈方形，柔软的头发被处理成高耸而程式化的样子；那些素面桃形的小型头光等都是中亚式的。手仍保持着波罗传统，手掌极大，手指消瘦而微微有些弯曲……"[11]（图104）

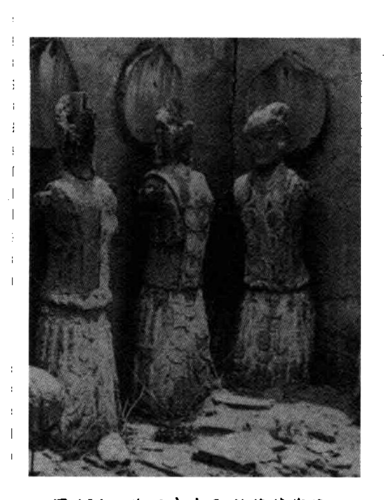


图104 艾旺寺东配殿菩萨塑像

从维氏这一段描述中，可以看出维塔利的一些基本观点：首先他认为艾旺寺各殿雕塑中显示出比较浓厚的"中亚"艺术特点，其次他认为这些造像反映出波罗样式与中亚特点的融合，与杜齐不同的是维氏更强调它的"融合"，而不是杜齐的两种风格的"并列"。

10. ［意］罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，1990年，伦敦，第51页。

11. 同上，第51页。

维氏对东配殿菩萨们的服饰也表现出浓厚的兴趣，他说："耶玛寺雕像最突出的特点毋庸置疑是它们都穿着厚重而庞大的外罩"，比较而言，"就见不空佛和六位弥勒佛像而言（指正殿正壁的7尊雕像），他们的服饰显得过于奢侈了一些，衣褶稠密。而无量寿佛和16尊立像菩萨（指东配殿内的塑像），他们的服饰更加简洁——这些服装硬挺且长至脚面，最引人注目的则是那些团花图案"，而这种衣饰"从某种程度上看也是波罗艺术中所没有的内容"。[12]

考古队的调查报告是将艾旺寺三个殿堂的雕塑风格区别开来认识的："一、正殿的泥塑造像有云岗、龙门石窟中北魏至唐代佛教造像的风格。二、东配殿塑像的服饰具有波斯萨珊王朝服饰的特征，且与唐代阎立本所绘的《步辇图》中的吐蕃使者禄东赞的服饰相似。"[13] "西配殿有别于二殿，以正中神龛为主，其他均为浮雕。以神龛中、下柱护卫的狮子烘托的这种工艺，似有印度早期纪念柱及石门上装饰雕刻的风格。"[14] "考艾旺寺东配殿泥塑，确实与中亚寺庙中塑像十分相似，西配殿的神龛与浮雕的印度风格也十分明显。除这两种风格外，我们认为正殿的泥塑造像更具有汉地的雕刻艺术风格，正殿的塑像文雅清秀，广袖宽袍，轻盈质朴，受汉地文化的影响是十分明显的。可以说艾旺寺的雕塑汇集了汉地、印度、于阗三种不同的艺术风格。"[15]

考古队的调查报告认为艾旺寺三个殿堂的塑像各有自己的风格：其中"正殿的塑像受汉地影响突出"[16]；东配殿的塑像则与中亚寺庙中的塑像十分相似；至于西配殿的神龛和浮雕则为印度样式。考古队的调查简报提出了一个新的看法，即艾旺寺不仅存在印度与中亚（于阗）这两种不同的风格，其正殿雕塑还表现出"汉地影响突出"的特点，而这一点维氏从未有提到过。

遗憾的是笔者一直没有机会拜访艾旺寺，在没有机会实地考察的情况下，图片资料的观察分析就变得格外重要，笔者第一次看到艾旺寺雕塑图像是在西藏某杂志的封面上，当时它给我的第一印象就是这雕塑中有某种似曾相识的感觉，它所具有的朴素与

12. 【意】罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》，第51页。

13. 见《文物志·艾旺寺》，1993年。

14. 见西藏考古队《调查简报》1992年。

15. 西藏考古队《文物志·艾旺寺》，1993年，第60～61页。

16. 西藏考古队《调查简报》，1992年，第190页。

精致，显然与汉地艺术存在着某种特殊的联系，这类雕塑作品西藏是很少见到的，也许是这个原因，虽然第一次见，留下的印象却非常深刻。[17]

让笔者感到迷惑不解的是在维塔利的整个考察和研究里，对艾旺寺造像的汉地风格都没有丝毫的涉及，而杜齐后来的著述中只强调艾旺寺内印度与于阗艺术风格并存的现象，也没有提到艾旺寺雕塑有汉地艺术影响的问题。我以为，这就是西方学者与中国研究人员的区别所在，比较而言，西方学者熟悉印度、尼泊尔及中亚等地的艺术样式，对汉地艺术风格却可能比较生疏，而对后者即中国的考古和艺术史学的研究人员则是得天独厚，即使是对于比较微弱的区别，也能够给予察觉。事实上，艾旺寺雕塑的汉地风格已经不是一种微弱的显现，应该是相当明显的体现，佛像服饰上的广袖宽袍，稠密的衣褶线条，雕塑风范上也确有些北魏的“秀骨清相”，塑像整体上的儒雅气质等等，凡此种种应当说汉地艺术的影响是比较明显的。这种“东方情致”不仅出现于“萨玛达类型”，在扎塘寺壁画里又何尝没有突出的表现，但维塔利同样也堂而皇之地遗漏了。对此，我们只能解释为西方学者对于汉地艺术的缺乏了解，但这种忽视或者说是遗漏，并非无关紧要，甚至可以说是比较致命的，忽略了它，也就失去了一条重要的研究线索。

在这里我要特别感谢王尧先生在我最需要的时候，热情地向我提供了杜齐1930年考察艾旺寺时的原始报告，这篇报告收集在他后来出版的《印度—西藏》第四卷《江孜以及这一带的寺院》(1945年)。在阅读了杜齐的原始报告后，我十分惊异地发现其实杜齐并没有忽视这一点，杜齐毕竟是杜齐，他从一开始就清楚地意识到了，并明确地说出了他的看法与判断（图105），只是在他后来的著述中，他没有再坚持这个最初的判断。为了能够使读者全面的了解杜齐最早的观察，现将原文译出以飨读者。

“在我走进正中殿堂的那一时刻，我感受到一种震撼，这震撼来自塑像雄浑的气势和精致的装饰性。一些很大的塑像置身于壁



图105　艾旺寺正殿佛像

17. 当时刊登这幅雕塑作品的杂志并没有说明作品的来源，所以无从了解作品的出处。后来在四川大学出版的《南方民族考古》第四辑中读到了西藏考古队的《调查简报》，才知它是艾旺寺的雕塑作品，对于考古队调查简报中关于雕塑受汉地艺术影响颇深的这一结论，也很有同感。

18. G.杜齐《印度—西藏》第四卷，1945年，第135页。

19. [意] G.杜齐《江孜与江孜一带的寺院》，《印度—西藏》第四卷，1945年，第137页。

20. 同上，第135页。

画的背景之中，壁画的色彩非常生动，造型也很柔和。这些巨大的佛像呈冥想状，他们身着涂满金箔而华贵富丽的服装，这些都令这裸露的殿堂本身熠熠生辉。"[18] 在说到正殿雕塑与壁画的风格时，杜齐说："当然，这些壁画中确实存在着印度艺术样式的折射，这点是毫无疑问的，但在这间殿堂内的雕塑——与它们相关的还有萨玛达（江布寺）的雕塑可供比较——这两个寺院的雕塑显然属于同一艺术流派，这一艺术流派的艺术与其说是受到印度传统的影响，莫若说它们更多地接受了汉地传统的影响。这些雕塑不再似印度原型那样细长苗条；佛像的头光也不再呈长圆形，而是桃形，在圆的上方出现一个小尖状；长袍服饰不再紧贴着身体，而是呈钟状形，显得很宽大，衣服的前摆上稠密地排列着衣褶。同样的服饰也曾出现于萨玛达寺院之中。我们认为这种艺术影响来自汉地。"[19] 至于卫藏艺术中如何会出现汉地的艺术影响一事，杜齐是这样考虑的："这种汉式因素是通过中亚地区传播过来的，中亚的艺术样式里同时也显示出印度艺术传统的影响，或者说它们显然融入了印度艺术的一些传统，但在某些方面也代替了印度原有的传统。"[20]

从上述杜齐的看法，我们可以总结出以下三点：一、正殿雕塑与江布寺萨玛达类型相同，这两个寺院的艺术属于同一艺术流派；二、正殿的雕塑样式明显受到汉地艺术的影响，并不属于印度传统样式；三、汉地艺术是通过中亚地区传播过来的，进入卫藏地区的中亚艺术样式中不仅融入了汉地艺术因素，也同样融入了印度艺术传统。

早在20世纪30年代杜齐考察艾旺寺时，已察觉到其中存在着汉地艺术的影响，这点与半个多世纪后西藏考古队的考察结论完全一致。杜齐在他后来的著述中从未提到过他最初的这一见解，他似乎忘记了这一点。杜齐的著作被译成中文的不多，影响最大的可以算是《西藏考古》（原著名《穿越喜马拉雅》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年），杜齐在该书里只提到艾旺寺内印度与中亚（于阗）风格的并存现象（因为有壁画题记这一有力的证据）。对于杜齐的这一观点，文物普查队的编写人员应该知晓，但对于杜齐早在

20世纪40年代发表的原始报告，他们也许尚未接触，但得出的结论都与杜齐不谋而合。

二、关于艾旺寺的断代

问题在于为什么后来杜齐不再坚持他最初的观点，而维塔利则干脆忽略了这一判断呢？其实杜齐在他的原始考察报告里，已经透露出他对于这一现象的困惑，汉地艺术影响的出现使杜齐感觉到断代的困难（图106）。西藏艺术史的断代有一些不成文的前提：如果有纯粹的印度波罗风格出现，一般断代应在13世纪以前，因为12世纪末叶13世纪初印度佛教基本在印度消亡，其源头既然已断，其“流”至多能坚持到13世纪前期；如果出现于阗艺术风格，断代则在11世纪初叶，因为1007年于阗这一佛教国家已不存，其“流”至多只能坚持到11世纪前30年；如果出现汉地绘画因素，一般断代会在13世纪后期以后，因为学术界通常认为汉地绘画因素的出现是因元朝统治集团与萨迦王朝的特殊关系所致，换言之，在卫藏后弘期早期（10～13世纪）西藏艺术中不存在汉地绘画艺术的影响。正是因为这个原因，杜齐感觉到很难为艾旺寺的雕塑断代。

同时杜齐又感觉到兴奋，在一个寺院中同时出现三种不同的艺术风格，这在西藏早期寺院里是相当罕见的。唯此杜齐才会说：“在这里（艾旺寺）我们与在西藏范围内最重要的某些寺院相遇了。”杜齐分析艾旺寺内东西配殿内的雕塑年代较早，当与寺院的创建同时，它们的风格是印度与于阗艺术风格的体现，但正殿的雕塑作品因为出现了汉地艺术的影响，不得不使它的年代向后推延，杜齐推测，正殿的汉地艺术风格很可能是在元朝萨迦派重新修复艾旺寺时留下的，杜齐说江布寺曾在萨迦王朝时期得到过修缮，艾旺寺距离它很近，也许同样会有这样的过程。这可能正是为什么杜齐在他后来的著述里，不再提到正殿汉地艺术风格的原因，他认为正殿雕塑的艺术风格与他的两条壁画题记之间



图106 艾旺寺正殿汉风佛像

21. 见宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年。

存在着矛盾，也直接影响到这些艺术遗存的断代。同样的情形也出现在宿白先生为扎塘寺断代的论述中，在涉及扎塘寺壁画的“内地影响”时，宿先生也认为，明显的汉地艺术影响的出现应当是在元代以后，宿先生提出扎塘寺壁画的年代当在13世纪左右。[21]

西藏文物普查队则将艾旺寺正殿这批有汉风影响的雕塑，断代为唐朝吐蕃时期，《调查简报》称：“首先是正殿与东配殿的佛像塑造特点各有不同：正殿佛像均坐式，褒衣博带，轻盈朴素，似有甘肃天水麦积山三期（北魏至唐）之余风。我们认为正殿的塑像受汉地影响比较突出。石胎泥塑的造像不见于后代，似乎是比较早的一种做法。”《调查简报》的结论相对比较委婉，认为正殿雕塑早于东配殿塑像，而东配殿的扩建时间可能在11世纪前后，那么正殿的建造及塑像也就早于11世纪。而《文物志·艾旺寺》中的结论更加明确：

“艾旺寺的创建年代，我们可以从以下几个方面进行讨论：

一、正殿的泥塑造像具有云岗、龙门石窟中北魏至唐代佛教造像的风貌。

二、东配殿塑像的服饰具有波斯萨珊王朝服饰的特征，且与唐代阎立本所绘的《步辇图》中的吐蕃使者禄东赞的服饰相似。

三、正殿与东配殿塑像身后均无背光，这是一种时代较早的特征，如拉萨查拉路甫石窟一期造像（约相当于唐代早、中期）及公元11世纪以前印度的许多佛、菩萨雕像中均无背光。

四、西配殿神龛上的窣堵波还保留着圆形的原始状态，没有上大下小的晚期特征。

五、康马，藏文意为“红墙房”，据传吐蕃王朝时期大相禄东赞手下一名大臣在此建了一座红色佛殿，故名。考康马县只有艾旺寺为涂饰红色颜料的寺庙，距康马乡只有15公里，且殿内塑像具有吐蕃王朝时期的造像特征，与历史传说十分接近。

综上所述，我们认为艾旺寺应是一座创建于吐蕃王朝时期的寺庙。”[22]

西藏文物普查队将艾旺寺雕塑断代为吐蕃王朝时期的理由，概括起来主要有两点：一是雕塑显示出早期风格——北魏至唐朝的雕塑风格，无背光，服饰与阎立本《步辇图》中吐蕃使者禄东赞的服饰相似，以及西配殿神龛的早期样式等。二是传说中的"红墙房"为吐蕃时期禄东赞属下大臣建。关于第一点理由，虽然相当充分，但这些图像学方面的特征并非是吐蕃时期雕塑的特征，事实上，吐蕃时期代表性的佛教造像并没有上述特征（拉萨查拉路甫石窟的佛教造像很能说明问题），这些图像特征可能更应该是11世纪卫藏艺术的主要特点。至于普查队结论中的"北魏至唐朝"的雕塑风格，后面还将具体讨论，这里先略去不提。第二条理由在这里也需要更正一下。"康马"（khangs-dmar），意为"红殿"或"红房"，艾旺寺的内外院墙均被涂成红色也确是事实，但艾旺寺却不是"康马寺"。

觉囊派高僧多罗那它的《后藏志》[23] 里既提到耶玛寺（艾旺寺），也提到了康玛寺，耶玛与康玛显然是两个寺，而不是一个寺的不同名称。据藏文史料载，康马一带确有一座寺院名叫"康马寺"（红殿），该寺也确实由吐蕃时期的一位大臣所建，不过并不是由禄东赞属下的大臣所建。关于康马寺，《后藏志》是这样记载的："拉妥寺下方是康玛地方。赤松德赞王的大臣卓仁东赞在此昌建康玛寺"。[24] 这个康玛寺位于仲孜的谷顶一带，从《西藏地名》查找"仲孜"（zhong-ze），可知"仲孜"在江孜的西南，距离泽乃萨寺不远，此地为年域的腹心地带。从地理方位看，位于江孜西南的这个康玛寺显然不可能是艾旺寺，艾旺寺位于江孜的正南方，在《后藏志》中它位于"耶玛地方"（故名"耶玛寺"）。康玛寺与艾旺寺同时出现于《后藏志》，其地理位置又明显不同，艾旺寺当然不可能是康马寺。又《后藏志》凡遇到吐蕃时期古寺必给予注明，如江布寺、泽乃萨寺及康玛寺等，但在说到艾旺寺（耶玛地方的寺庙）时却没有提到它建于吐蕃时期，《后藏志》里倒是很明确地说它的建立与迦湿弥罗班钦（克什米尔大师）释迦

22. 西藏考古队《文物志·艾旺寺》，1993年，第60～61页。

23.《后藏志》，西藏人民出版社，1994年。《后藏志》藏文原名为《娘域宗教源流》，作者为觉囊派高僧多罗那它，曾著有著名的《印度佛教史》，主要活动于17世纪。觉囊派在他那个时期曾又获得一次繁荣昌盛的时机，但在他晚年时被格鲁派五世达赖喇嘛派遣至蒙古传教，不久后去世。自此以后，觉囊派的势力在卫藏衰弱。

24.《后藏志》，第57页。


图107　艾旺寺东配殿菩萨头像


图108　艾旺寺正殿佛像

室利的前世拉吉曲绛相关[25]，因此艾旺寺也不可能是建于吐蕃时期的古刹。

总之在对艾旺寺正殿雕塑出现的汉地风格的断代上，杜齐将其放在元朝（13世纪）；而西藏考古队将其提前到唐代（9世纪中叶以前）；其根底上均认为在11世纪时卫藏地区不太可能出现汉地艺术因素（应该说这已是西藏艺术史断代的一个不成文的惯例）。从中国历史的角度看，这一惯例也确实有它的根据，11世纪正是中原王朝的北宋时期，北宋与青藏高原腹地的卫藏几乎没有联系（与北宋关系密切的是西北甘青地区的吐蕃部族）；而从藏文史料看，西北甘青藏族地区似也与卫藏没有更多的联系。晚唐起吐蕃王朝灭亡，吐蕃的政治势力早已缩回到高原的腹心地区——卫藏，而整个卫藏由于868年的奴隶平民大起义和王室内部的争权夺利，至使吐蕃陷入分裂状态，更无力向外延伸。可以说无论是中原的北宋王朝，还是卫藏吐蕃实际上都处于历史上相对萎缩的时期——整个青藏高原地区基本上处于分裂割据状态，卫藏长期没有形成一个统一的地方政权，自顾已是不暇；而北宋虽然统一了大半个中国，但它的整个北方与西北西南地区都已被契丹辽国、党项西夏、吐蕃后裔唃厮啰政权、云南大理国等瓜分殆尽。从地理上看北宋与卫藏之间相距甚远，隔着唃厮啰政权与西夏。1036年河西走廊归西夏统治，对于北宋而言，这以前的相当一段时期内，丝绸之路已是不保，而北宋政治文化中心的东移，国势的衰弱，使其无力经营河西与西域，更不可能顾及到遥远的西藏腹地，两者之间既然没有往来，这一时期中原文化不见于卫藏是很正常的。

然而，艾旺寺的创建年代确实是在11世纪，它没有早到唐代吐蕃时期，也不是元朝萨迦法王时期修缮后的改观（该寺里并不见萨迦时期的艺术遗存）。它的正殿雕塑与东配殿的雕塑（正殿的佛像与东配殿里面佛像完全一致，与该殿内的菩萨造像风格也很接近，图107、108）都是与寺院建筑同时期的。这一点西藏文物普查队在《调查报告》中的基本结论应该是比较准确的，《调查

25．《后藏志》，第40页。

报告》中认为该寺的建筑与雕塑为11世纪的遗存。

维塔利通过细致的考证，认为江布寺与艾旺寺的雕塑创作于1037年以前，这个1037 年是后藏泽乃萨寺嘉丕殿的竣工时间，嘉丕殿的这组造像风格也属于"萨玛达类型"，但比江布寺、艾旺寺的雕塑更程式化一些，维氏据此认为，江布寺雕塑当早于泽寺嘉丕殿雕塑，它们的创建年代也应在1037年以前[26]，也就是说，江布寺"萨玛达类型"的雕塑制作的下限早于1037年以前，而它们的实际创作年代当在1030年左右或更早，艾旺寺的雕塑与江布寺如出一辙，年代自然也大致会在同时。杜齐推测江布、艾旺两个寺院的雕塑是由同一组艺术家完成的结论，应该是能够成立的。

26. 参照罗伯托·维塔利《早期卫藏寺院》一书的第二章《从耶玛达扎塘》，1990年，伦敦。

三、11世纪卫藏艺术中的"唐风"

(一) 艾旺寺建筑与雕塑的汉风

综合诸家的考察研究，不难发现，诸家在不同程度上，都已承认其艺术中含有汉地艺术因素的影响，有的说得明确直接，也有的说得比较含蓄，甚至包括维塔利，其实也间接地承认了这一点。维氏既然将"波罗／中亚"艺术样式中的"中亚"，从"于阗"换成"西夏"，本身也就间接地承认了艾旺寺及扎塘寺艺术中存在着与汉地艺术相关的因素。众所周知，西夏佛教美术的构成中两个主要的源泉便是汉传与藏传两系佛教艺术，至少从敦煌的西夏洞窟壁画看，早、中期主要是对北宋佛教艺术的延续，后期藏传佛教美术的比重有明显增加，西夏榆林窟第3号洞窟的壁画俨然就是汉藏合璧的结晶，该洞窟壁画明显为两种样式的并存，非常地道的汉式山水画(图109)与相当纯正的藏式曼陀罗壁画珠联璧合(图110)，同窟并存。因此虽然维塔利本人从未提到过11世纪卫藏萨玛达类型中存在着汉地艺术的影响，但他的"西夏说"实质上已比杜齐更进了一步。

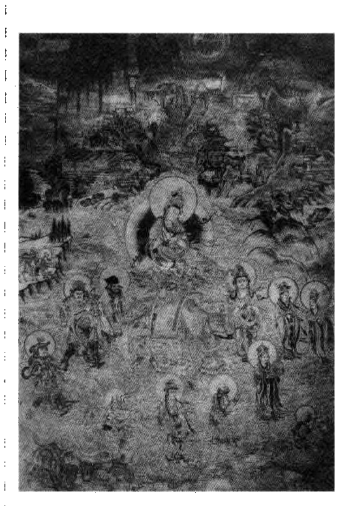


图109 榆林窟西夏时期汉式壁画



图110 榆林窟西夏时期藏密壁画

总之，艾旺寺雕塑中出现的汉地艺术风格，更确切地说是"唐

风”，曾使西藏考古队和杜齐在断代上感觉到困惑和为难，然而重新审视艾旺寺雕塑与建筑，这个“唐风”的发现都应该是值得重视和肯定的，它的发现和认定，又何尝不是今后研究的一条新线索？在最没有可能的时间与地点的条件下，却堂而皇之地出现了“唐风”，而且是在如此偏僻的后藏南部（几乎挨着中印边境），这不能不是一个重要的发现，不能不引起人们的深思，这一矛盾的本身，便潜藏着更多的问题，潜藏着需要我们去探索和解释的秘密，也就更富于挑战性。

西藏考古队与杜齐都认识到了正殿雕塑造像汉地艺术风格的明确影响，这一点看来已是定论，笔者认为需要进一步强调的还有如下三点：

一、艾旺寺的雕塑虽然整体上看，确实是一种成熟的大致相同的风格，但佛像、菩萨像、殿内的壁画，这三部分还是各有各的特点的，正殿与东配殿内的佛像（正殿尚留 7 尊；东配殿内尚存 1 尊），属于同一种样式，它的造型风格基本上是汉式的，汉风既体现在佛的面相，更主要还是通过服饰得到体现。而东配殿的菩萨造像（尚有 11 尊像），则显示出更明确的“蕃风”，也就是说，在菩萨的艺术造型上，最能显示出藏族艺术家的创造性才能，本土化的色彩也更为明确，也是萨玛达类型艺术中最有特点的部分。因此，如果说艾旺寺雕塑整体上体现出“波罗／中亚”式艺术风格，那么，正殿佛像的“中亚”内涵当以“唐风”为主；而东配殿的菩萨造像则以“蕃式”为主。我并不认为东配殿内的菩萨造像是一种于阗艺术风格，在这点上，我同意维塔利的意见，只是维塔利并没有把正殿与东配殿佛与菩萨这两组雕塑进行分类，他注意到它们的不同，却只是说正殿佛像的衣饰太过于繁缛复杂，殊不知这两类人物的服饰实反映出不同的艺术传承，正殿佛像身着汉装；而东配殿菩萨穿戴的是蕃装（艾旺寺雕塑的情况与扎塘寺壁画几乎如出一辙）。

至于艾旺寺的壁画，笔者同意杜齐的意见，正殿壁画确实有东印度波罗之风（但画得不太好，模仿的痕迹很重）；而东配殿壁画可能与于阗艺术家有关（杜齐认为东配殿的壁画画得很出色）；这两条壁画题记并没有记错，它们很可能反映了当时的历史事实，但壁画与雕塑造像在艺术风格上的区别是很明显的，不能用壁画的风格来规定雕塑造像的样式。所以，笔者以为，壁画与雕塑分开来说可能更合适些。

二、应当充分注意艾旺寺受“唐风”影响的雕塑群所在位置，它们的所在位置在正殿内，在该寺的三个殿堂中，正殿的塑像无疑应具有最重要的地位，笔者认为艾旺寺正殿雕塑（这一组雕塑与江布寺的佛、菩萨相同）带有比较纯正的汉地艺术儒雅的气质（见图 111、图 112），从艺术表现上看，艾旺寺正殿的造像手法也是比


图111　艾旺寺正殿佛像雕塑


图 112　艾旺寺正殿佛像雕塑

较完整和娴熟的。

三、艾旺寺除了正殿雕塑有明显的汉式艺术因素外，它的建筑格局与建筑风格也显示出汉地艺术风格的影响，在这一点上，杜齐与西藏考古队也是惊人的一致，虽然他们都没有明确指出这种独特的建筑格局的来源。杜齐考察艾旺寺时，最先注意到其建筑的不同寻常。后来他在报告中这样写道："艾旺寺由一双层红墙所包围，里面是一座小庙。小庙里有三个殿堂。中央的殿堂呈长方形，两侧的殿堂也是长方形，颇似左右两只伸出的双翼。这一建筑格局很不寻常，在我们以往研究过的西藏神殿样式中还不曾遇到相同的类型。"[27] 西藏考古队的《调查简报》说："艾旺寺在寺院林立的西藏，规模并不算大，但在众多的寺庙中，它的建筑布局却别具一格。该寺殿堂平面建筑格局呈品字形……"[28]，"南为正殿，东西为配殿……"[29]（图 113）

这里引起我们注意的首先是殿堂平面布局上的"品"字形结构，整个寺院由正殿和东西配殿及中心院落构成，这种寺院平面布局在西藏是很少见到的。西藏的诸多艺术门类中，唯建筑这一

27. 杜齐《印度—西藏》第4卷，1945年，第134页。

28.《康马县艾旺寺调查简报》，1992年，第180～189页。

29.《文物志·艾旺寺》，1993年。


图 113　艾旺寺雕塑

门类，从一开始便遵循着自己古老的传统，早期的西藏王室寺院虽然受到印度寺院的全面影响（只限于王室寺院，如桑耶寺、大昭寺等），但相当数量的“拉康”，其建筑样式仍是西藏本土风格的，如吐蕃时期的昌珠寺、吉如拉康、玉意拉康等。很显然，这种带有中轴线和左右对称的建筑格局，历来就不是西藏建筑传统的内容，而与汉地建筑的传统却有明显的关系。在西藏众多寺院中，有东西配殿且对称式的寺庙似只有后藏的夏鲁寺，夏鲁寺的建筑则是元朝中期由汉族工匠们帮助扩建的，夏鲁寺的建筑风格在西藏也被认为是典型的“汉藏合璧式”。其次，西藏境内的佛堂神殿以方形者居多，一般很少见到横着的矩形殿堂，且一般早期神殿多由佛堂与经堂共同构成，转经甬道则围绕着中心佛堂展开，如山南地区的早期寺庙吉如拉康、玉意拉康、桑耶寺乌策大殿（吐蕃时期）以及夏鲁寺一层大殿、扎塘寺中心佛堂等后弘期寺庙亦是如此。而艾旺寺则利用三个殿堂本身与院墙之间的距离作为转经甬道，这在西藏也是比较少见的。总之艾旺寺艺术中汉地艺术因素的影响不仅表现在正殿的雕塑中，在建筑布局上也有所影响。

（二）11世纪卫藏艺术中的“唐风”

当我们比较艾旺寺雕塑与扎塘寺壁画时，不难发现“汉风”或者“唐风”的存在是贯彻始终的，而且这个影响并没有随着时间的推移而减弱，反而呈上升趋势，至少在艾旺寺壁塑中，尚未看到类似于扎寺壁画中“唐服供养人”那样相对纯粹的汉式人物肖像画，而且艾旺寺的壁塑显然也没有扎塘寺壁塑那样成熟圆满，更没有扎寺壁画那更为明确的“东方情致”。这一现象提示我们：11世纪后弘期早期的卫藏地区，其艺术活动的初始阶段便出现了汉地艺术因素的影响，这种影响并没有因为11世纪40～50年代阿底峡的入藏传教活动而减弱（阿底峡的入藏传教代表着印度波罗佛教文化与卫藏的正式接触，也就意味着正统的印度波罗艺术不久会在卫藏地区占据统治地位），甚至在11世纪末叶的扎塘寺壁画中，它们还能以更为完整的形象出现，说明“唐风”至少在11世纪末期仍然流行于卫藏的某些寺院群的艺术中。

扎塘寺壁画与11世纪前期的“萨玛达类型”的共同点，不仅表现在它们都是“波罗／中亚”艺术的混合体，更为突出的特点是它们的艺术中都存在着比较明显的“唐风”，或者说，在它们的“波罗／中亚”样式中的“中亚”内涵里，“唐风”至少是其中一个重要因素，重要的一极。

11世纪的卫藏，除了萨玛达类型和后来的扎塘寺壁画，存在着明显的汉地艺术影响外，它们的范围还可能比我们想象得更广泛。近年来，一些新的信息不断地从西藏传来，也在不断地验证着我们的判断。于小冬（原西藏大学艺术系教师）近年多次赴藏区进行艺术考察，他在江孜附近的一座古旧寺院里发现的一幅早期唐卡，令他十分兴奋，据他描述，该唐卡带有很明确的唐代敦煌风格。另外，他在拉萨市西郊的聂塘寺，还发现了带有明显唐风的石刻造像。一般认为带有浓厚的“唐风”的绘画雕塑作品，应该是吐蕃时期的艺术遗存，如考古队对艾旺寺雕塑风格的断代。但我个人在这个问题上却比较保守，因为“唐风”的出现，并不一定就意味着它们一定属于唐代吐蕃时期，从艾旺寺雕塑与扎塘寺壁画的例子看，明显的“唐风”也可以出现于11世纪的卫藏，甚至很可能就只出现于11世纪的卫藏，而恰恰不是唐代（唐代蕃汉来往确实密切，但在二百年的交往中，战争却占据了大部分时间，在那种形势下，唐朝艺术风格能否进入藏地颇让人怀疑）。特别是带有某种装饰性格的“唐风”（实际上是唐风与西藏装饰风格融合后的产物），则肯定只能出现在11世纪的卫藏。于氏发现的两例艺术遗存，早期唐卡因为没有亲眼目睹，尚不能肯定它们的年代，但聂塘寺带有唐朝雕刻风格的石刻造像（造像题材为四大天王），应该说可以比较肯定地属于11世纪中期。聂塘寺是拉萨西郊一座著名的寺院，它始建于何时没有明确记载，从一些史料看，它应建于11世纪中叶，这座寺院的闻名遐迩是因为阿底峡曾长期驻锡此地，1054年阿底峡圆寂于聂塘寺，古蚌拉康里建有安葬阿底峡遗骨的纪念塔，据说塔下面还有一尊“酷似吾”的阿底峡塑像，像上还留有尊者的手指头痕迹，[30] 聂塘寺也因此而名垂史册。聂塘寺属于噶当派重要道场，这里出现带有“唐风”的雕塑造像，似说明，不仅是“萨玛达类型”艺术（艾旺寺雕塑）或与萨玛达类型相关的艺术（扎塘寺壁画）里，染有汉风，即使是那些与萨玛达艺术无关的11世纪卫藏寺院里，也可能会出现类似的艺术风格。

除了最近的发现外，安旭20世纪80年代末期编著的《藏族美

30. 据《贤者喜宴》中记载，“酷似吾”是一尊阿底峡在世时，专门为尊者制定的肖像式雕塑，据说造像作成之后，曾请阿底峡观看，尊者见像后十分惊异，用手指头指着像说，这像很像我，不知不觉中，手指头触到像上，遂留有指痕云。参照钦则旺布著《卫藏道场胜迹志》，刘立千译注，西藏人民出版社1987年，第50～51页。

术史研究》里，也提供了较多早期唐卡的图片证据，据他的记载，80年代他考察一些古寺时曾见到过寺院内保存着的宋代唐卡（11～12世纪左右）。另外，印度佛教学者罗睺罗（Rahula Samkrityayana）在1928～1929年和1934年曾两次赴西藏寻找梵文佛典，与此同时他也收购或拍摄了大量后藏地区各个寺院中保存的早期唐卡和壁画，其中一些典型的汉式唐卡完全有可能早到北宋年间，特别是高僧传和罗汉图这类图画，汉地艺术风格的影响是很明确的。西藏的早期绘画，如高僧像、祖师像、罗汉像等肖像类题材或传记性题材类的唐卡，显然更多参照了汉地的艺术传统，而不是印度的绘画传统。在后藏的早期寺院中，一些唐卡完全就是汉地传入的，为非常典型的汉地绘画，当然它们的断代还存在着相当多的困难，但有一点可以肯定，宋代绘画对卫藏的影响是存在的。

观察11世纪卫藏宗教艺术中汉地艺术样式的特点，我们会发现一个奇怪的现象，那就是出现于11世纪卫藏的汉地艺术往往带有唐代的艺术特征：西藏考古队将艾旺寺正殿雕塑推断为唐朝吐蕃时期的遗存，也与雕塑中出现的“唐风”有关；而扎塘寺壁画中干脆出现了一些纯粹的“唐服供养人”的形象，显示出这些供养人与敦煌唐代帛画之间的密切关系；拉萨市西郊聂塘寺中的石刻据发现者说也属于唐朝雕塑风格；西藏还发现与敦煌石室帛画样式非常接近的唐卡绘画等等，都说明11世纪卫藏出现的汉风有更突出的“唐风”特点。为什么宋代的卫藏美术中，出现的汉地艺术样式会呈现为唐代风格，而不是宋代本朝的艺术风格呢？这又为我们提出了一个新的问题。

必须要指出的是，唐风在卫藏的遗存似只持续到11世纪末叶，扎塘寺壁画中虽然出现了明显的“唐服供养人”的形象，但这确实只是一个孤证，类似的现象在早期卫藏还没有发现第二例，至少目前还没有发现。12世纪以后卫藏地区的主流艺术已明显转移到新的印度波罗样式上去，因此，“唐风”的存在应该是11世纪卫藏艺术中的一个相当独特的文化现象。

总之，11世纪萨玛达类型的艺术以及非萨玛达类型的艺术中都不同程度地存在着汉地艺术样式或因素的影响，这已是一个不可否认的事实。问题在于：一、为什么会在不太可能的时间或地点出现汉地艺术样式的影响？二、为什么11世纪（宋朝时期）卫藏的汉地美术样式会呈现为唐代艺术之风格？三、为什么“唐风”出现的时期主要集中在11世纪之内，而没有延续下去？

第三节
“萨玛达类型”的宗教源流

艺术现象的背后一定会有宗教教义与宗教活动群体的制约和规定。“萨玛达类型”背后的宗教教义与活动群体是后弘期初期活跃于卫藏地区的“下路弘法”一系的佛教团体，“萨玛达类型”的寺院在时间与地点上均与鲁梅等10人最早的佛教传播活动区域相吻合，特别是与下路弘法后藏二人（洛敦·多吉旺秋与冲尊·喜绕僧格，以下简称后藏二师）的宗教活动区域相吻合。维塔利揭示了“萨玛达类型”艺术与“下路弘法”的这一内在关系，但在具体问题上没有更多的指正，笔者通过对史料的梳理，认为流行萨玛达类型艺术的寺院主要集中在历史上的1020～1050年间，且几乎都属于下路弘法后藏二师的活动范围。

一、后藏二师的传教活动与萨玛达类型的寺院

公元975～978年期间，鲁梅等10人陆续从青海丹底返回卫藏，他们兵分两路：鲁梅·楚臣喜饶、松巴·耶歇罗追等回前藏传教；而洛敦·多吉旺秋和冲尊·喜绕僧格二人则返回后藏传教。如前所述，前藏以鲁梅·楚臣喜饶的影响最大，弟子也最多，支系繁茂；后藏的传教活动主要以洛敦·多吉旺秋和冲尊·喜绕僧格二师的建寺授徒活动为主。

洛敦·多吉旺秋（以下简称“洛师”或洛敦）返回到他的出生地古尔莫地方，在那里建立小庙古尔莫寺。洛敦在这里先后剃度24位弟子出家受戒，这些弟子们又分头在后藏地区建立一些寺庙，传教活动进行得热火朝天。公元997年，洛师在年麦地区建立坚贡寺，该寺的建立被藏史认为是后藏洛师传教活动的一个重要成果，据说洛师在为该寺奠基时，有妙音天母四姊妹亲自降临，为的是要帮助洛师“使佛教犹如火在干柴上蔓延一样”。

冲尊·喜绕僧格（以下简称“冲尊”或“冲凯”）回到后藏以后，主要活跃于年堆地区，但也在年麦执掌赤寺和加居寺。冲师和他的弟子门徒在年堆摩列、宁若、江若和桂域堆松等地创立了不少僧团组织。据史载，他与他的两个弟子在同一天曾为40处僧团与道场奠基，其发展速度是相当惊人。我们在本文中涉及萨玛达类型的后藏早期寺院几乎都与后藏二师及弟子们的佛事活动有关，他们的活动范围也主要集中在今江孜、康马、白朗等县。

（一）江若地区（江布寺与艾旺寺）

江若（jang-ro）地方位于江孜西南，今康马县一带，《后藏志》里也曾提到“江若”这一地区的特殊性与重要性。江若位于年楚河上游地区，藏语称之“年堆”（年地的上部地区）的地方，这个地区在西藏被认为是文化的发祥地之一，即《后藏志》中所谓的“在此雪域，世称年堆地区是文化发祥地”。该地区早在吐蕃时期就是前弘期佛教文化的繁荣之地，据粗略统计，当时康马一带建有不少古寺，仅江若地区建于吐蕃时期的古刹就有秦达寺、江布寺、曼隆寺、康玛寺、乃宁曲德寺等（图114），其中乃宁曲德寺在吐蕃时期为一座规模宏大的寺院。后弘期之后，这一地区又建有耶玛寺（艾旺寺）、江若古琼寺、江若色顶寺等，江若色顶寺还是迦湿弥罗班钦释迦室利的转世曲谷卧色的驻锡地（拉吉曲绛—释迦室利—曲谷卧色，三辈转世关系）。江若不仅重要寺院云集，这一带还是早期一些杰出高僧活动频繁的地区，《后藏志》也说：“一般而言，极多杰出的喇嘛出生在江若，或曾莅临江若地方。”[31]

31．参照《后藏志》44页。多罗那它列举了一系列后弘期的高僧或译师的名字：俄·洛丹喜绕和巴曹·尼玛扎二师的门生冈巴协乌的主要驻锡地和讲听处在江若；霞玛之兄尊者昆布的优秀弟子也出自江若；衮氏四子中乃乌素巴宝师的弟子江若·达尊也出生于江若；旬仁也出生在江若；努持律即雅桑瓦的师长世称殊胜的江若·达衮也出生在江若；喇嘛竹氏的家族，最初寓居康区喜塘度母神殿，许多世代皆系旧密咒善知识的传人，后来被藏王迎请为赞普的福田，其族裔次第居住在年堆江若地方等等。

如前述，江若在前弘期与后弘期前期，曾是西藏佛教文化的兴盛之地，这里，我们主要强调的是江若地区也是“下路弘法”后藏二师中冲凯一系活动的区域范围，其主要活动区域在江孜的东南至西南一大片地区，即《后藏志》中提到的年堆的摩列、宁若、江若和桂域等地，上述地方从江孜的东南向西南延伸，大致相当于今康马县境。康马县位于西藏南部的喜马拉雅山北麓，北依江



图114　江布寺佛像

孜，东靠朗卡子，西接白朗县，西南与亚东相邻，东南与不丹交界。康马县境内河流湖泊等水源丰富，冲巴湖、白湖、斯木湖和冲巴涌曲河、涅如藏布河、康如普曲河等等，是年楚河的主要发源地。康马县的自然地形为南高北低，涅如藏布河、冲巴涌曲河和康如普曲河这三条河流均为南北走向，分别位于康马县的东部、中部和西部，正好贯穿康马县全境并汇入年楚河。全县地貌为四条南北走向的山脉夹着三条河谷，河谷为西藏边境通往腹心地区的交通走廊，其中艾旺寺与江布寺主要位于冲巴涌曲河（康马中部）的河谷地带，这里是古代印藏交往最重要的通道（图115、图116）。

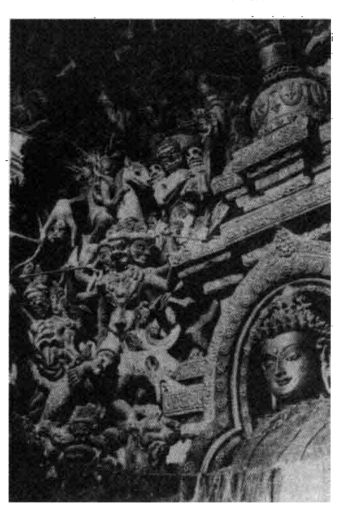
这一带在10世纪末至13世纪中叶是各路高僧云集的地区，像江布寺、艾旺寺、古琼寺、曼隆寺、色顶寺等，均是大师们驻锡传教的场所。其中距离艾旺寺不远的曼隆寺与“下路弘法”后藏洛师的弟子阿尔雅·益喜旺波有关，“洛敦·多吉旺秋的弟子有阿尔雅·益喜旺波。益喜旺波的后期四门生中门尊宇敦和浦敦·益喜云丹二师曾住持曼隆寺”[32]。

江若地方在佛教文化上的中心位置一直持续到13世纪初叶克什米尔人班钦释迦室利入藏传教时期，释迦室利的活动与艾旺、江布、古琼和色顶等寺有明确的关系：艾旺寺的建造者拉吉曲绛被看作是释迦室利的前世；色顶寺第一任寺主色顶巴·旬努卧之子曲古卧色为释迦室利的转世；江布寺为释迦室利驻锡写作的地方；据说释迦室利从印度来到江若地方时，发现色顶山状若瑞莲开放，随即允诺说，将来我要给此地世人作引路人。依据此话，圆寂后在江若色顶出生为到达功德海洋彼岸的色顶巴·旬努卧之子（曲古卧色）[33]。杜齐第一次入藏考察时走的是自锡金至江孜的这条通道，杜齐曾感慨地说：这一地区在后弘期早期曾为一个极活跃的佛教文化区域，但在13世纪以后逐渐衰落而不太为人知，而在10～13世纪期间，作为雪域文明的一个发祥地，她曾经历了一个显赫的时期，其中后弘期下路弘法后藏二师及弟子们的活动应算是比较早的一茬。

32. 《后藏志》，余万治译，阿旺校，西藏人民出版社，1994年，第64页。

33. 同上，第42页。


图115 11世纪江布寺雕塑


图116 11世纪江布寺雕塑

（二）仲孜地方（泽乃萨寺）

仲孜（zhong–ze）地方位于江孜的西南地区，该地区亦是年域的腹心地带，多吐蕃时期古刹，如拉妥寺、康马寺、泽乃萨寺、德浦寺等。后弘期初期泽乃萨寺（以下简称“泽寺”　）成为下路弘法的一个中心寺院，这一地区主要属于洛师系统的活动范围。该寺院中的早期雕塑，也是“萨玛达类型”艺术的重要代表作（现已不存，图117），在维塔利为“萨玛达类型”艺术断代时，泽寺嘉丕殿雕塑是一个重要标尺。泽寺始建于松赞干布时期，“幻化王松赞干布发誓要兴建一百零八座寺庙，但仅竣工二十四座，泽乃萨是其中之一”，“泽乃萨寺的经堂分为东、西二殿，其中东殿是赤松德赞王创建的经堂，现今叫做霍尔丕，内中供奉大佛母……”“坐落在泽乃萨的西经堂系赤热巴巾王创建的，现今称为嘉丕，殿内主尊是四尊背靠背的大日如来和八大随佛子”[34]。到了后弘期初期，这一带成为洛师的弟子阿梅冲尊的活动区域，史载阿梅冲尊执掌泽地扬温寺时，修建泽寺的吐蕃大臣戒氏家族后裔，将泽寺贡献给阿梅冲尊。阿梅冲尊又将泽寺托付给近住弟子跋尊·洛追云丹，“洛追云丹任堪布住持之，其支系世称跋支系”[35]。

距离泽寺不远处又有一寺庙云集之地，这地方叫杜琼（du–jung），已是白朗县境内。杜琼周围亦多古庙，西面有江都寺，北面有昂迦寺，东面是折寺。折寺的住持是洛师24位门徒中的郭瓦·益西雍仲。洛师亲弟子阿梅冲尊的门生工布·塔巴仁钦又有弟子主持附近的江喀达陇寺，由这些寺发展出的僧伽世称素支系。阿梅冲尊和他的弟子们还执掌着年堆达孜（dag–ze）地方的诸寺院，阿梅冲尊本人执掌加曲喀波切寺的讲经院，女施主纽墨在附近创建敏卓寺，并将此寺献给阿梅冲尊，阿梅冲尊又将此寺托付给弟子玛尔巴·多吉益西。多吉益西别名为敏卓译师玛尔巴·多吉，从这里发展出敏卓支系。

34.《后藏志》，余万治译，阿旺校，西藏人民出版社，1994年，第57～58页。按：这里的“四尊背靠背的大日如来”疑译错，应为一尊四体背靠背的大日如来像或是一尊四面大日如来像，而不是四尊像。

35.《后藏志》，第58页。



图117　11世纪泽乃萨寺佛像

（三）白朗地方（夏鲁寺）

白朗（按藏语的发音应为“白囊”bai–nang），其地就在今白

朗县境内，位于江孜与日喀则之间。白朗地区在吐蕃前弘期佛教文化时期已经占据了重要的地位。当时的佛教活动主要与吐蕃时期重要人物巴曹·楚臣杰波译师和莲花生大师的亲传弟子纳朗·多吉都穹相关，据传“白朗”地方的名称正是从二人的姓氏中各取一字构成的（即“巴”与“朗”，合称“白朗”）。后藏进入到后弘期之后，佛教活动更盛，成为“下路弘法”洛敦·多吉旺秋一系活动的核心地区，洛师所建的古尔莫寺、坚贡寺，以及洛师弟子们创建的夏鲁寺等颇有名气，而吐蕃前弘期之古庙加居寺和嘎栋寺更是因他们的传教而重放异彩。冲都古尔莫寺是洛师从青海丹底返回后藏建立的一个小庙，当时洛师听从了与他同路返藏的商人的劝告修建的，古尔莫所在的冲都区原本是洛师的故乡，“冲都”藏语原为“集市”之意，这里据说在吐蕃时期已成为一个繁荣的集市，古尔莫寺因此也获得了发展。997年洛师又建坚贡寺，一般认为坚贡寺是整个“下路弘法”建立的第一座寺院，不过由藏史记载看，古尔莫寺大概应该算是洛敦·多吉旺秋返回后藏建立的第一座寺庙，时间大抵应在975年前后[36]。除了古尔莫寺、坚贡寺之外，这一带属于“下路弘法”的早期寺院还有加居寺和嘎栋寺。这两座寺院均为吐蕃时期的古庙，嘎栋寺后来成为鲁梅传承在后藏地区的重要寺院，而加居寺则由冲凯·喜绕僧格亲自执掌讲经，当为冲师一系的重要据点。

后藏著名寺院夏鲁寺（图118）最早也属于洛师一系。夏鲁寺位于日喀则东南30公里处的冲都区，其创建者戒·西热穷乃出身于原象雄古老王裔的戒氏家族，吐蕃兼并象雄国后，戒氏家族有不少人成为吐蕃权臣，受历代赞普重用。戒氏在吐蕃时期尚出了一位著名的译师，精通佛学，曾译出《八千颂》等许多佛经，并任赤松德赞父子两代的大臣。后弘期初期，戒氏家族向洛师弟子阿梅冲尊贡献出泽乃萨寺。戒·西热穷乃早年从洛师出家受戒，为在家乡发展佛教，西热穷乃决定在冲都一带建寺，他请求洛师为其指定地界，洛师射箭定址，箭落在刚刚长出青苗的地里，故起名“夏鲁寺”（“青苗”藏语谓之“夏鲁”）。

36. 据王森言，洛敦在鲁梅10人中最先与商人结伴同行返回后藏。见王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987年，第24页。



图118 西藏日喀则夏鲁寺

总的来说，上述寺院也只是后藏二师及弟子们僧迦各支系中极少数的遗存（大部分已经不存），从藏文典籍的记载看，这类寺院在当时绝不在少数，它们中间相当一批属于吐蕃时期的旧寺古刹，史载“下路弘法”诸师们返回卫藏后，开始都主要是利用吐蕃时期的旧寺，到实力得到发展之后才修建自己的寺院。

从上述可知，在艺术上具有比较典型性的“萨玛达类型”寺院，如艾旺寺、江布寺、夏鲁寺、泽乃萨寺等，在后弘期早期（1020～1050年）均与后藏二师及其弟子门徒的传教活动有关，夏鲁寺与泽乃萨寺则为后藏“下路弘法”的重要住寺，史料中有明确记载；而艾旺寺与江布寺，虽然史料中没有明确记载，但它们所在的江若地方曾是冲尊·喜绕僧格及弟子的重要活动区域，江布寺在江布·曲洛与尚嘎译师这两者之间，至少有近半个世纪的空白（正好是在1030～1060年间），因此这期间有“下路弘法”的活动也很正常（“下路弘法”早期多利用吐蕃古寺，江布寺又确实是吐蕃古寺）。至于艾旺寺的创建者——拉吉曲绛，史料里虽没有提到他与“下路弘法”的关系，但从建寺的风格，以及其典型的“萨玛达类型”艺术，却明确显示出其宗教文化与“下路弘法”的特殊关系。

二、鲁梅传承在后藏地区的发展

综上所述，属于“萨玛达类型”的寺院，主要集中在后藏地区，而且主要是“下路弘法”后藏二师（洛敦·多吉旺秋和冲凯·喜绕僧格）建立僧团组织的区域，其中江布寺与艾旺寺所在的江若属于冲师及弟子们的活动范围；而泽乃萨寺与夏鲁寺则属于洛师及弟子们的传教区域。与萨玛达类型密切相关的扎塘寺壁塑艺术，虽然属于前藏的鲁梅系统，但正如它的艺术风格与后藏“萨玛达类型”艺术之间所显示出来的相似性那样，扎巴恩协与他的扎塘寺，也应该与后藏宗教文化有着更为密切的联系，否则很难解释，为什么前藏地区唯有扎塘寺艺术明确地继承了后藏的“萨玛达类型”的艺术传统（扎巴恩协本人在前后藏曾建立大量寺院，其中至少应该有相当部分的寺院里会出现类似的艺术风格，但早期寺院能够保存下来的实在是太少，目前只发现扎塘寺艺术与后藏“萨玛达类型”有相似的风格）。扎塘寺壁画与“萨玛达类型”艺术之间的相似性似乎是在暗示我们：前藏的扎塘寺或是扎巴恩协本人，曾与后藏宗教活动有某种特殊的关系，然而，这两者之间究竟有过一种什么样的关系呢？

显然，维塔利也曾有过同样的疑问，他在努力地寻找着这两者之间的联系，但维塔利的寻找重点放在了艾旺寺与扎塘寺这两者之间。为了能够合理地解释这两者之间存在的关系，维氏甚至猜测艾旺寺的创建者拉吉曲绛很可能就是扎巴恩协本人，但维氏的这一猜测多少有些牵强。首先是历史年代上有些勉强，扎巴恩协出生于1012年，如果艾旺寺建于1030年左右，那么就意味着扎巴恩协18岁时便修建了他生平的第一座寺院，即使艾旺寺建于1037年以前，对于20余岁的扎氏也有些勉强。其次，藏文史料上没有提供哪怕是零星半点的线索，证实或是支持拉吉曲绛就是扎巴恩协的推测。[37] 再次，即使能够证实扎巴恩协与拉吉曲绛的关系，证明了艾旺寺与扎塘寺艺术的同源性，也很难解释“萨玛达类型”艺术风格之所以能够流行于后藏地区较大区域范围的原因，更难以解释“萨玛达类型”艺术的真正源头，因为扎巴恩协他个人不可能是“萨玛达类型”艺术的创造者，他只是一位众多寺院的建造者。一种艺术风格的形成，它背后的支撑和依托应当是一个大的文化氛围，一个大的历史进程，一个集体的行为方式，而不可能是某个个人所能够左右，即便是这位“个人”在一个特定的历史进程中十分的杰出。

笔者在阅读史料时，明显感觉到扎巴恩协与后藏年堆地区，确实存在着相当深刻的联系，但这种联系并不是扎巴恩协与拉吉曲绛个人之间的关系，而应当循着另外一条线索去寻找答案，这条线索主要包括这样一些问题：一、鲁梅传承在后藏地区是如何发展的。二、鲁梅系统中格西漾休、扎巴恩协这条支系是如何在后藏年堆地区进行他们的宗教活动的。

其实，后藏地区一直就有鲁梅系统的渗透和发展，属于鲁梅系统的后藏宗教活动，最著名的有白朗嘎栋寺嘉持律的传教活动。卫藏十人赴青海丹底受具足戒，善学毗奈耶法（Vinaye即戒律），返回卫藏后，鲁梅一系主要讲授的也是毗奈耶法。鲁梅门下有四大高徒，高徒之一的珠梅·楚臣迥乃又有三位弟子隆·勒比喜绕、觉·协绕迥乃和树·多杰绛臣。树师虽为鲁梅的再传弟子，但一

37. 维氏的想象力是十分丰富的，例如他猜想艾旺寺这一名称的来源时说“lwang”很可能是“Liwang”的讹传，而“liwang”则可能是“李王”的谐音，也就是说艾旺寺很可能是西夏人建立的寺院，因而当地的老百姓将该寺称作“李王寺”。当然，这一点也没有得到史料的支持。

直跟随鲁梅本人学习毗奈耶法，研习广释及50卷等大疏（这位树师与扎巴恩协的关系似也很密切，他们在1040～1050年间曾在一起工作过）。树师又培育出四大弟子，其中郑巴和勒波为后藏的两位大弟子。出生在后藏年堆芒热地方的嘉·杜瓦正巴（持律师）幼年时父母双亡，出家至嘉若昌寺，但因相貌丑陋被僧人们赶出，只好到嘎栋寺乞讨过活，在嘎栋寺他开始习经诵经，先跟着郑巴师学习毗奈耶，后赴前藏跟随郑巴师的老师树师及树师所有的弟子学习毗奈耶法。到了34岁时已精通各种毗奈耶（戒律），获格西（博士）学位。嘉持律师自35岁起在后藏白朗嘎栋寺传播戒律，直到他85岁时圆寂，传教生涯长达50周年。据说此寺曾出千余名能讲授戒律的高僧[38]，“藏地的戒律讲说院和宛若七金山的持律们大多出自嘎栋寺”[39]，嘎栋寺成为后藏（藏地）传播鲁梅东律的一个重要的场所，难怪《青史》将嘉持律师的事迹记在鲁梅毗奈耶教法之后，甚至写在了鲁梅诸大弟子的前面，可见嘉持律师在传播东律上的作用之重要。

就鲁梅系统而言，虽然其僧团组织主要在前藏地区发展，但鲁梅传承在后藏地区不仅有自己的重要据点（如上述的嘎栋寺和嘉持律系统），鲁梅本人晚年也经常到后藏地区来，格西漾休便是鲁梅晚年在后藏收授的弟子。据《青史》记载，扎巴恩协的老师格西漾休来自后藏年堆“塘区”[40]，他的老师鲁梅大师晚年曾两次去“塘区”，第二次去“塘区”时不幸死在途中，格西漾休很可能是鲁梅第一次赴塘区时收授的弟子。后藏的这个“年堆”（年楚河上游）地区就在江孜、康马一带；而扎巴恩协本人，最早从格西漾休出家，也应该在年堆的塘区，他在老师座前听讲了一年多的毗奈耶法后，就到白朗西北的彭措

38. 《青史》，第53～54页。

39. 《后藏志》，第75页。

40. 关于这一点《青史》这样记载：“鲁麦（鲁梅）大格西则执掌嘎曲寺（山南的吉如拉康，吐蕃时期的古寺）；继后又建立扎奇的商品集会场。继后去到塘区，复去到泽邦萨于色拉普巴寺中驻锡。后来在去塘区途中逝世。”（51页）鲁梅去世后不久，他的弟子格西漾休·嘉哇窝（胜光）从塘区来到云达地区修建裕哲阁松寺。这里反复出现“塘区”这个地理名词，在藏史中地名的翻译尚缺乏规范，比较混乱，常常因个人的口音而出现较大的差异；再加上历史的原因，地名也发生了变化；更因为我们对西藏地理地名方面缺乏知识，因此地名常常给我们带来很大的困惑。从《青史》的零星记载看，这个塘区应该就在“梁区”内，因为这段记载中提到梁区的嘎、萨两位格西在漾休大师前受戒后，各自掌管着一座寺院，这样“梁区中的塘地人即从其中而分开”，问题在于这个“梁区”又在哪里？解决这个问题是在嘉持律师的一节获得的启示，译者（郭和卿）将其出生地“年堆”译成了“上‘梁’区”，“年堆”中的“堆”字藏语中为“上”，直译的话即“上年区”，而“梁”即“年”的异音（郭和卿先生可能是四川人，四川人的发音中l与n的辅音分不清楚，是故此处的“梁”实际上为“年”或“娘”），也就是说“上梁区”实际上就是“年堆”或“娘堆”（年楚河上游地区，即江孜的西南与西北）。这样也就证实了格西漾休来自年域（后藏），格西漾休似乎是鲁梅晚年所收的弟子（也有史书中说格西漾休是鲁梅四大门徒俄·绛秋穷乃的弟子），不过《青史》中将格西漾休说成是鲁梅去塘区传教时收授的弟子，后来鲁梅在第二次赴塘区的时候死于途中。

岭去找他的伯父香敦·却巴，学习和修行密法。这个事件发生在扎巴恩协的青年时代（《青史》中甚至提到是在他的青少年时代），扎巴恩协跟随他伯父香敦·却巴学习了多长时间，史料中没讲，只说他伯父去世后，扎巴恩协便下了山。后来扎巴恩协在相当长的一段时期内，又再次跟随其师格西漾休一起建寺授徒传教，而格西漾休的活动中心，即使不在年堆地区，也应当是前藏与后藏在地理上的接壤地带，即"叶如"与"约如"的接壤地带（图119）。

关于这一点，《后藏志》里提供了一个线索，它说在后藏的热隆地方（该地位于江孜的东北方向，由前藏进入到后藏的不远处），有一座寺院名曰切芒寺，是格西漾休下属的一个寺院。据《后藏志》记：切芒寺属贝波支系，是扎巴恩协的亲教师贝·约绒尊倡建的一座寺院。这里提到的扎巴恩协的亲教师贝·约绒尊，不知是否就是格西漾休本人，即使不是他本人，也是与之有亲缘关系的人氏，因为《后藏志》里提到格西漾休时，称他为"贝堪布羊秀"（"羊秀"实乃"漾休"的不同音译），说明格西漾休从"贝"姓氏，扎巴恩协随格西漾休出家后，在他身边学习过一年毗奈耶，似没有见到其他教师的记载。格西漾休领导的支系，在鲁梅传承中属于"贝波支系"（《青史》第62页中称作"普波伽"系），这个"贝波"中的"贝"，当是格西漾休家族姓氏的反映，而"贝波"支系的第一任堪布为格西漾休，而第二任堪布便是扎巴恩协。年堆的这个切芒寺也属于"贝波"支系，该寺距离年堆的曲弥寺很近。

史书里关于这个曲弥寺有较多的记载，该寺因嘉持律师在此授徒传教，而成为鲁梅传承中的重要寺院，《青史》称：嘉持律师以嘎栋寺为其驻锡的主要地，后来又"继掌了曲弥隆寺后，安置了许多寺庙庄园，并广讲毗奈耶"[41]。《后藏志》则记曰："嘉氏持律上首曾在曲弥寺执掌经教传承，他在寺庙周围建立许多寺属庄园，并在此法苑广泛讲解戒律"[42]。看来，曲弥寺的重要和有名，在很大程度上是因为嘉持律师在此寺周围安置了许多寺属庄园，当时一座寺院具有很强的经济实力，也不失为一种很大的功

41. 见《青史》郭和卿汉译本，1985年，第54页。

42. 见《后藏志》，第24页。



图119　位于叶如与约如之间的羊卓雍湖

德，教派或僧团组织的发展，是离不开雄厚的经济基础的。总之，切芒寺和距离它不远的年堆曲弥寺都与鲁梅系统有着直接的关系，特别是切芒寺则直接属于格西漾休与扎巴恩协一系。

种种迹象表明，扎巴恩协早中期的宗教活动，确实与年堆地区有明显的联系，扎巴恩协在其一生中，可能相当长的一段时期内，特别是他早期出家、习法、修行，甚至是建造寺院等活动，最先都是在年堆地区进行的。不仅是扎巴恩协个人，扎巴恩协与他的老师格西漾休创建的“普波伽寺”支系，实际上应该是格西鲁梅·楚臣喜绕在其晚年，在后藏年堆地区发展出来的另外一支宗教支系。《青史》中提到，鲁梅大师去世后，格西漾休带着他的众弟子们从塘区来到云达地方，“云达”在哪里，不得而知，可能仍在年堆之地，格西漾休与门徒们在云达地区创建了不少寺院，由他的两位弟子嘎、萨两格西掌管其中的一些寺院，而格西漾休本人则在这一带继续开拓自己的僧团组织，“并抚育格西扎巴烘协等许多门徒”。很显然，格西漾休收授扎巴恩协作为弟子是在鲁梅大师去世之后，而且是在他开辟的新的寺院领域之地，他新开辟的地区很可能正是我们上面提到的切芒寺所在的地区，这一地区仍在年堆。扎巴恩协早中期的宗教活动，既然都与年堆地区相关，尤其是扎巴恩协宗教活动的早中期，正好是在1020～1050年间，这个时间段，也是后藏二师诸支系活动频繁昌盛的时期，那么，他所创建的寺院，以及这些寺院的雕塑壁画，自然很可能与后藏当时的流行风格有密切的关系。

扎巴恩协一生中建造了大量的寺庙，他建造寺院有可能是在他取得大成就，获得“大福泽”之后，因为这时他才可能具有较强的经济实力，《青史》中说他建造寺院最先从“耶区”开始，然后向“约区”扩展。维塔利在艾旺寺作实地调查时，听当地群众说，艾旺寺以南一直到印藏边界的地区，人们称之为“耶”，因此维氏认为，《青史》中提到扎巴恩协最先在“耶区”建造的寺院，很可能正是艾旺寺（耶玛寺），这个理解可能也强化了维氏关于扎巴恩协实际上就是拉吉曲绛的判断。但笔者认为，《青史》中所谓扎巴恩协从“耶区”到“约区”建造了许多寺院的这一说法，其“耶区”指的是更大的地理范围，既不是指具体的艾旺寺，也不是指这一具体的地区，而是吐蕃时期行政地区划分区域——四如的“叶如”，如果把“耶区”说成是艾旺寺所在地，那么“约区”又是哪里呢？很显然，“约区”正是与“叶如”相对的“约如”，这个“叶如”指以江孜、日喀则等地为主的后藏地区；而“约如”则是指今前藏的山南地区。也就是说，这段话的实际含义是扎巴恩协的建寺活动最

先是从叶如开始的，然后向约如地区扩展，这个建寺顺序，也确实符合扎巴恩协的活动特点。

综上所述，“萨玛达类型”的寺院艺术反映出它们与后弘期初期卫藏“下路弘法”的直接关系，也就是说，这一系的艺术源于“下路弘法”，特别是下路弘法中的后藏二师的传教及僧伽组织活动，它们的时间也主要集中在11世纪的前半期（1020～1050年间）；比较而言，11世纪末期的扎塘寺壁画艺术（1090年代）则是“下路弘法”中，前藏鲁梅系统与后藏二师系统这两者相融合后的特殊产物；它既是对“萨玛达类型”艺术传统的一种直接延续，又是对11世纪卫藏艺术风格的一个整体上的总结。扎塘寺壁画与萨玛达艺术之间，在艺术风格上的相似性，反映了它们在宗教文化上的同源性（均以“下路弘法”作为背景）。

如果说，扎塘寺壁画的源泉之一是后藏11世纪前期的“萨玛达类型”艺术，那么，“萨玛达类型”的源泉又是哪里呢？换言之，出现于11世纪初期（也许更早一些时候）代表着“下路弘法”的“萨玛达类型”艺术风格是如何形成的呢？我们知道，“下路弘法”这一宗教文化的源头在“多麦”的“丹底”（也有译作“丹斗”的），也就是说，要想进一步追根寻源的话，我们的目光将会被引到西藏高原的东北部地区，在那里有一个神秘的地方名叫“丹底”，在藏史里，这个地方被看作是西藏后弘期佛教文化的源头，按西藏传统的地理概念，这个地区位于西藏的下部，因此，藏史上将卫藏鲁梅十人这一系佛法复兴称之“下路弘法”（或“东律”，与“上路弘法”的“西律”相对应）。

第四节
下路弘法的源头
——丹底与喇钦·贡巴饶赛

"下路弘法"发源于朵麦（或译作多麦）丹底的喇钦·贡巴饶赛，而喇钦·贡巴饶赛继承的是原吐蕃时期卫藏"三贤士"的传承，在吐蕃禁佛的那段"黑暗时期"里，是卫藏的三贤士—— 喇钦·贡巴饶赛这条线索将吐蕃前弘期佛教的火种保存下来；大半个世纪之后，喇钦·贡巴饶赛又将这条线索递交到卫藏鲁梅等人手中，鲁梅等卫藏六人在卫藏地区重新点燃了佛教的火种，是为卫藏后弘期佛教复兴的开始。正如藏史所言："对吐蕃佛法后弘，喇钦·贡巴饶赛及其弟子们、乌斯藏十人、担任施主的领主擦拉那父子初创之恩德，十分重大。"[43]

这段史实在藏文典籍中已是定论，但这段史事中的不少问题却一直悬而未解，如喇钦·贡巴饶赛活动的年代、喇钦·贡巴饶赛与鲁梅等卫藏诸人的关系，后弘期开始于何时，等等，始终没有定论，藏史对这个问题有若干种说法，特别是鲁梅等卫藏6人（又有7人、10人、12人诸说）是否是喇钦·贡巴饶赛的亲弟子的问题，在藏史上也已经争论了好几百年。[44]

另外关于丹底到底在康区还是在安多藏区，也一直似是而非，西方与中国藏学界的说法也各不相同，西方藏学界一般认为在康区，中国藏学界有康区和安多两种说法。好在这个问题，通过青海社会科学院藏学所这些年的努力，已经有了一个明确的答案。

43. 达仓宗巴·班觉桑布著《汉藏史集》，陈庆英译注，西藏人民出版社，1986年，127页。

44. 《青史》的时代，作者已指出对于这个问题有不同说法（见《青史》郭和卿汉译本第48页）。又《汉藏史集》里有三节谈到后弘期佛教的传承，前后记述有明显差异，也许作者是为了列举出藏史上的不同意见才有意而为，否则很难解释他前后记述及观点上的自相矛盾。时至当代，问题仍然在争论之中，恰白·次旦平措先生主编的《西藏通史——松石宝串》中就列举了恰白研究员与东嘎·洛桑赤列教授的两种意见，前者持亲弟子说，后者则是再传弟子论。

一、丹底寺

20世纪80年代，王森与王辅仁两位先生就已经分别指出，丹底位于青海省安多藏区[45]。王森先生说，三贤士西逃阿里，又北至西域，最终在朵甘藏区落脚。他指出朵康藏区在今西宁一带，丹底在西宁塔尔寺东南，循化以北黄河岸上。王辅仁先生则直接说到“宗喀”这个地方，“宗喀（今青海省西宁一带）是吐蕃王朝统治的边远地带。9世纪中叶朗达玛禁佛后，有一部分吐蕃僧侣携带佛教经典，逃来宗喀传教授徒，到10世纪后半期，宗喀的丹底（今青海省平安县境内）已成为著名的佛教中心。”[46] 但具体到丹底的实际地理位置时，两位先生的说法出现分歧，王森说丹底在循化县境黄河以北岸上，王辅仁说在平安县境内。

笔者1999年夏季赴青海考察时，就此问题请教青海省社科院藏学所所长蒲文成研究员，蒲先生说这个问题在青海省藏学界早已有定论。丹底寺位于青海省化隆县东部金沅乡境内[47]，距离巴燕镇东南30多公里，隐藏在距离南部循化县城黄河北岸十余公里的小积石山中。这里是一条狭长的深山谷，据亲身拜访过丹底寺的谢热先生（青海省社会科学院藏学所）撰文称，由科巴村沿崎岖的山路行走，沟壑纵横，山峦连绵，越过最后一个山嘴，丹底寺便远远展现，其貌酷似曼陀罗，金碧辉煌，雄伟壮观。

2002年8月，笔者经过四个小时的跋涉，终于来到了在早期藏传佛教史上闻名遐迩的宗教圣地——丹底寺。丹底寺给笔者印象最为深刻的还不是寺院本身的壮观，而是这座寺院所在地本身奇特而神秘的感觉。严格地说，丹底寺并不是一个整体建筑，而是分散于一个类似于“U”字形的山坳里面的寺庙群。每个小庙之间有些距离，由于分散，甚至于不太容易拍摄到它的全景。这一带最明显的特征是它们都属于地质学上的“丹霞”地貌。在笔者看来最有意思的是几乎所有与喇钦·贡巴饶赛有关的圣迹，也几乎都有丹霞地貌的背景特征（图120）。在2002年夏季的那次追溯喇钦·贡巴饶赛大师圣迹的旅途中，笔者曾不止一次地猜测：

45. 见王森《西藏佛教发展史略》，第24～25页。

46. 见王钟翰主编《中国民族史》第六章《吐蕃》，这一章由王辅仁撰写，中国社会科学出版社，1994年。

47. 参照蒲文成《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1990年。早年笔者一直没有机会亲自赴丹底寺考察，但在西宁期间曾拜访过原丹底寺的管家藏族僧人桑排（他现居住在西宁市大佛寺内），听他讲述了丹底寺的事情。2002年8月，笔者才有机会对丹底寺进行实地考察。

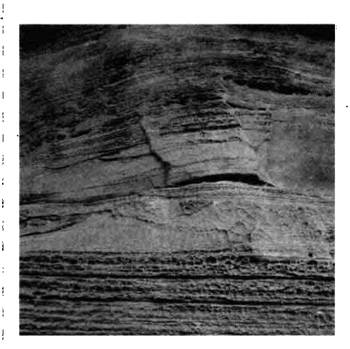


图120 青海黄河流域丹霞地貌的肌理纹路细部

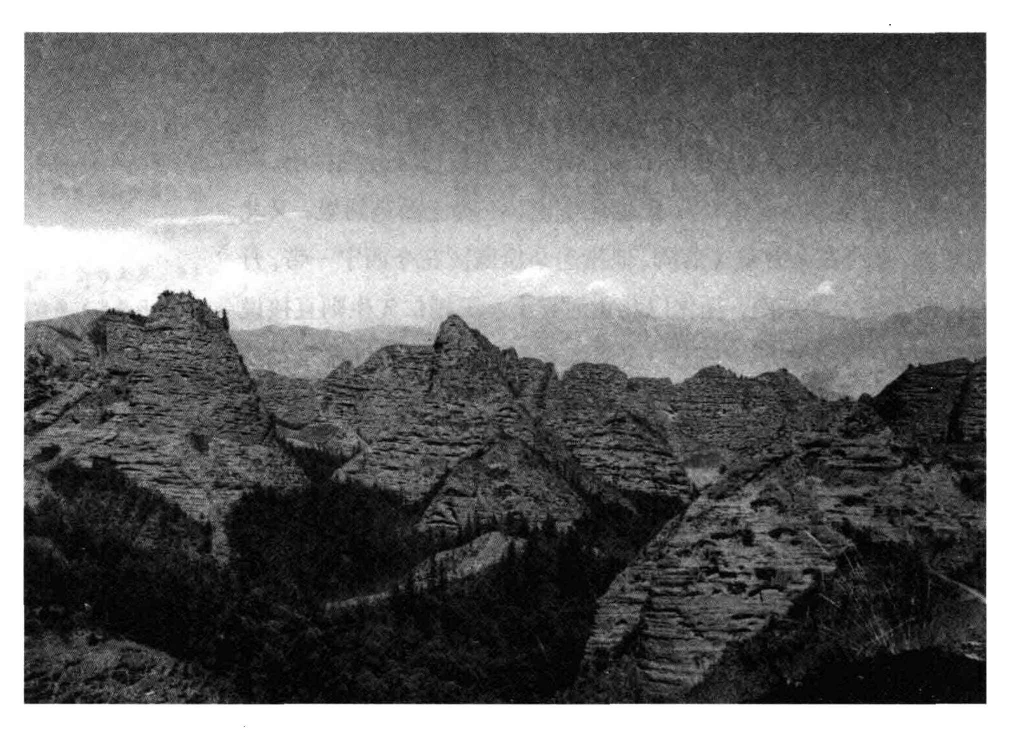


图121　青海省尖扎县阿琼南宗一带山脉的丹霞地貌。

1000余年前，喇钦·贡巴饶赛在选择自己的修行地或建立传教寺庙等圣迹时，是有意识地选择黄河岸边那些奇特而又壮观的丹霞地貌的山峦或山谷（图121）吗？

丹底寺（藏文转写 dan-tig-shel-gyi-yang-dgon，读作“丹底谢吉央贡”，安多方言称丹斗寺），寺院周围悬崖陡立，石壁高耸，佛殿或建于峭壁之中，或建于悬崖之下，或依天然岩洞而成，建筑风格十分独特。该寺由阿尼鲁加殿、热杂帕殿、比丘阿吉达修行殿、三贤士及喇钦修行殿、三世达赖修行殿、弥勒殿、阿柔格西修行室、释迦殿、大经堂、才旦夏茸拉章、叶东佛塔及僧舍、大厨房等建筑组成，两百余间房，是一个完整的建筑群。[48]丹底寺的建筑内容十分丰富，甚至有些错综复杂，龙王殿、太子殿、修行洞、活佛行宫、经堂僧舍等，主题似乎并不很统一，却透出绵长而深厚的历史积淀和曾经繁荣一度的古老意蕴。丹底寺因建于深山沟内，交通不便，虽然历经文革的磨难，但还能基本保持原状，没有受到人为的破坏。

文献史料中没有提到丹底寺始建于何时，只说是公元9世纪

48. 参照蒲文成主编《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1990年，第111页。

中叶，吐蕃赞普禁佛，在曲卧山修行的藏饶赛、约格迥、玛释迦牟尼三贤士逃到青海安多，曾在此居住和修行，他们在这里剃度附近甲徐村的喇钦·贡巴饶赛为徒，后来喇钦成名后，以丹底为其授徒传教的道场，由于喇钦·贡巴饶赛的名气很大，吸引了卫藏桑耶地方领主的目光，派遣鲁梅等人赴丹底学法，丹底遂成为卫藏后弘期下路弘法的发祥地。可以说这一段历史是使丹底寺成为藏传佛教著名圣地的主要缘由。然而，从丹底寺的建筑构成看，它最早的建筑很可能并不是三贤士的修行洞，也就是说，在三贤士到达丹底之前，这里很可能已经是一方圣土。

丹底寺现存的建筑主要由两部分构成：一部分是早期藏传佛教高僧们修行的洞窟，诸如三贤士与喇钦的修行洞及三世达赖喇嘛的修行洞，后人又在岩洞外修缮佛堂以示纪念；另一部分则很可能与当地原有的宗教信仰有关，如龙王神殿和太子殿，这两处建筑最初的创建意图，似与藏传佛教的内容无关，而与藏传佛教出现之前本土的佛教信仰相关，或源于本地的一些传说或土著信仰，在后来的增修过程中又逐渐与藏传佛教内容相融合。

龙王殿，藏语为阿尼鲁嘉殿，位于寺院谷地的最上方，为二层楼阁式建筑，柱与梁上雕刻着飞龙舞凤，正门处有四大天王塑像，殿内供奉释迦牟尼塑像。绕过主殿再往里有一只能容纳一人的特制小宝殿，内供龙王神。据说龙王神是丹底寺的主供神像，当地人多起鲁嘉或鲁嘉才让等名字以示对主神的特别尊崇。丹底寺的早期建筑很可能是龙王殿与太子殿，而在这两者中，太子殿又有可能是丹底寺最早创建的原因。

太子殿，藏语为热杂帕殿，该殿与丹底寺的建立有比较明确的关系。据说，丹底寺最初的建立源于太子传说。据传从前有一叶波国，国王膝下无子，祈求神灵帮助后，夫人生下太子，太子长大成人后乐善布施，一次他将父王最心爱的白象也施予敌国。国王一气之下将太子全家发配到千里之外的檀特山（丹底寺），一住便是若干年，后来人们为了纪念太子曾在此驻守，修建了一座太子庙。很显然，丹底寺中的太子殿表现的正是《须摩太子施象本生》中的故事。佛教初传中国，多以佛本生故事吸引和感动善男信女们，新疆龟兹的克孜尔洞窟和敦煌莫高窟早期壁画（魏晋南北朝至隋唐）就多有这类佛本生故事情节。据当地群众传说，须摩太子曾在这一带居住过，后人为了纪念太子，在此修建了太子殿。古印度的须摩太子是否能够走到中国青海省东部的一个深山沟里，很是个问题，须摩太子在此活动和居住的可能性不大，但丹底寺的创建却可能与之相关，太子殿的创建实际上反映的是早期佛

49. 三世达赖喇嘛索南嘉措的修行洞就在丹底寺大经堂右侧岩壁的半山腰上，史记1582年三世达赖索南嘉措应邀赴大漠参加蒙古俺答汗之葬礼，1583年返回卫藏时途经丹底寺，曾在此闭关修行多年。三世达赖当时修行的地点，也只是一处天然岩洞，现在的两层佛殿则是后人为纪念他而修建的。

教流行以佛本生的形式为主，是佛教早期在中国境内发展的一个特点，因此太子殿应该是这一组建筑群中最早的建筑之一。它反映了佛教初传此地时的基本形态。其年代不排除建于唐代吐蕃占领时期，甚至可能更早一些。

丹底寺位于唐朝吐蕃占领地区的宗喀地区，宗喀在吐蕃时期佛教已经流行。丹底虽地处崇山峻岭之间（图122），但距离唐代鄯州（西宁）并不远，因此这里有吐蕃时期佛教建筑遗存是完全可能的。不仅如此，由于中国佛教早期比较流行佛本生故事，太子殿的创建可能会早于8～9世纪（宗喀流行禅宗的时期）。根据史料可知，唐前期生活在河湟地区的主要是汉族移民，河西与河湟历来是笃信佛教之地，太子殿又明显反映出早期佛教文化的一些特征，其建立的时期也许更早。吐蕃后期，宗喀一带开始流行禅宗，丹底的沟壑里多天然洞窟，很可能是僧侣们坐禅修行的理想场所。不妨设想一下，倘若这一带完全没有佛教文化的根基，三贤士与贝吉多杰是否能够选择和安居此地，也许是个问题。

丹底寺与藏传佛教相关的殿堂主要有三类：第一类是高僧大德的修行殿，如三贤士与喇钦的修行殿，三世达赖喇嘛的修行殿，以及阿柔格西修行殿等，其中有一间殿堂为比丘阿吉达修行殿，也可能属于较早时期的修行洞。在这类修行洞中，三贤士、喇钦·贡巴饶赛以及三世达赖喇嘛的修行殿[49]比较著名。第二类是佛堂类建筑，如弥勒殿、释迦牟尼佛殿等。第三类是经堂与僧舍等众僧侣诵经习经的场所。

三贤士与喇钦·贡巴饶赛的修行殿，严格地说应当是一个修行的洞窟，它原位于谷地中部一座独立的岩壁上，这一处古洞石室就在奇峰怪石之中，据造访过丹底寺的谢热说，站在佛殿前向上看不到顶，往下见不到底，只有悬崖峭壁，极为险峻。这一处殿堂往深处走是一个宽敞而又阴暗的天然岩洞，穹顶已被香火熏黑，顶部倒挂着五光十色的奇岩异石，景致独特。看来这一深处的天然岩洞是他们最初修行的山洞，外面的殿堂是后人为纪念三贤士与喇钦大师，又依岩洞修筑的一座建筑，殿内供奉着三贤士



图122 青海化隆县丹底寺

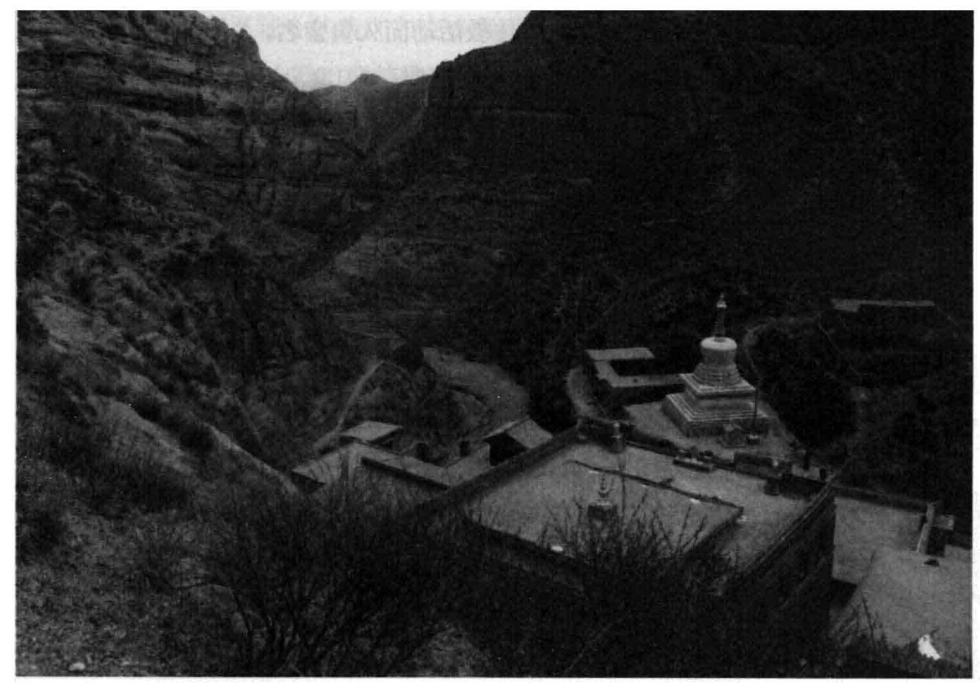


图123 青海省化隆县境内的丹底寺

和喇钦塑像，另有宗喀巴的唐卡等。丹底寺的真正扬名是因为三贤士和喇钦·贡巴饶赛的特殊历史功绩，也因此成为藏传佛教后弘期的发祥地（图123）。史载，公元9世纪中叶吐蕃王朝最后一代赞普朗达玛禁佛后，正在曲卧山修行的藏绕赛、约格迥、玛释迦牟尼三人（藏史称三贤士）驮律藏经卷一驮西逃阿里，后绕道阿里，又辗转西域诸国后，直至安多地区的安琼南宗、罗多杰崖一带，最终选择丹底，在这里潜心修行。后来在卫藏刺杀朗达玛的僧人贝吉多杰也跑到这一带，见此地前有黄河咆哮，后有崇山峻岭，天然屏障正是一避难修行之所，便决定在此"丹斗"（藏语为"住下"之意），丹底寺之名也由此而来。

值得注意的是三贤士流亡至此，后来白玛·贝吉多杰也逃亡至此，显然，这一带已成为卫藏僧侣逃亡避难的一个集结地。据多罗那它的《后藏志》记载，朗达玛禁佛后，还有其他僧人也携带经卷逃到安多一带。另外，拉隆·央饶觉和荣敦·僧格扎两人也带着戒律和法藏经典从叶尔巴扎逃往安多藏区。史载他们六人（藏饶赛、约格迥、玛释迦牟尼、噶·卧乔扎巴、拉隆·央饶觉、荣敦·僧格扎）为吐蕃前弘期静命大师的传人。后来喇钦·贡巴饶赛就是跟随着他们学法习经，成为藏传佛教前弘期与后弘期这两大阶段中间承前启后的一代宗师。

50. 洛桑群觉、陈庆英《元代在藏族地区设置的驿站》，载《藏族研究文集》第2期，中央民族学院藏学研究所，1984年。

51. 参照《青史》，又引自才旦夏茸《喇勤·贡巴饶赛传略》，《西藏研究》1987年第1期。

丹底寺因喇钦的传教活动而久负盛名，公元1263年前后，忽必烈遣官员达门清查青海及康区、卫藏沿途道路及人口物产情况时，也曾到过丹底寺。“达门接受了上帝的法旨，皇帝的札撒（诏书）等，带领许多随从，携带来往路上所需物品，以及从大小御库领出的对藏区各级首领赏赐所需的物品，前来吐蕃。首先，他到了吐蕃地方佛教再弘的发源地——朵思麻的丹底水晶佛殿。”[50]据《化隆县志》记载：“丹斗寺在塔尔寺、佑宁寺未兴起之前，就在青海地区颇负盛名。在明代，西藏各派到内地朝贡，中马等人员，都到此寺朝圣拜佛，甚至长期居住。三世达赖索南嘉措也曾在此寺闭关修行多年。”

史载三贤士晚年时离开丹底寺沿湟水北上，玛释迦牟尼与藏绕赛二人在湟水北岸的红崖上凿洞居住，后人们称它为“玛藏崖”，今天这座崖下的村庄仍叫玛藏村，约格迥则在不远的山沟里修行，这条沟后来就叫约格沟，三人最后在西宁圆寂。为纪念三贤士，人们在他们逝世的地方修建了大佛寺。喇钦晚年也沿湟水北上，圆寂于玛藏崖一带，享年84岁，后人为纪念喇钦在玛藏崖修建白马寺（今青海平安县境内，距离西宁60余公里，图124、图125）。

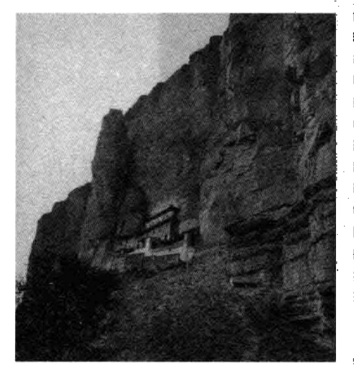


图124　青海平安县白马寺



图125　白马寺大佛

二、喇钦·贡巴饶赛

三贤士逃至丹底，在这里的洞窟里静修，晚年收有一弟子穆苏赛拔，出家受戒后取法名贡巴饶赛，即藏史上著名的大喇嘛——喇钦·贡巴饶赛（952～1035年）。喇钦为弘扬佛法，曾到处拜师学法，史载他曾到河西走廊的甘州（藏史上称木雅噶地方），跟随郭绒·森格札学习《律部》，郭氏赐给喇钦四部典籍，说：“我老了，在人世的时间不长了，你今后很好地显扬佛法吧！”[51]据藏史载，贡巴饶赛在甘州学经十几年，后来又赴康区跟随噶·俄却智华学习《般若波罗蜜多》、《菩提地》等大乘经典（按：藏文中的康区，一般都理解为藏东地区，但“康区”原初的含义为“边

地”之意，它包括了现今的康区和安多藏区，多罗那它在《后藏志》中有记载，9世纪中叶卫藏禁佛时，噶·俄却智华正好从泥婆罗取经返回卫藏，听说禁佛消息后，立即用一头骡子驮着佛典逃至安多。因此藏史中记载喇钦·贡巴饶赛所赴的“康区”，很可能还在安多一带）。史载贡巴饶赛跟随噶·俄却智华学法长达12年。总之，贡巴饶赛辗转学经长达数十年，直至49岁时方回到丹底寺，以此为根据地，著书立说，收徒传教。

关于三贤士喇钦·贡巴饶赛与鲁梅等卫藏十人的关系，一直就有两种说法，一种是以《青史》为代表；另一种是以《安多政教史》为代表。《青史》的基本看法是贡巴饶赛是三贤士的亲传弟子；但鲁梅等卫藏十人不是喇钦·贡巴饶赛的亲传弟子，而是再传弟子。喇钦是三贤士晚年所授的高徒，喇钦除了向三贤士学习佛法外，还广游天下学习佛法戒律，如赴河西走廊之甘州学习戒律和赴康区学习大乘密宗等，49岁时才回到丹底寺招受门徒。喇钦云游四方时曾受到“索波六人”的款待和承侍，他们曾请求跟随三贤士出家受戒，但能够为他们授戒的僧人人数一直凑不齐，他们虽然身着僧装，却被人称作“索波六人”（即身着僧衣的假僧人）。索波六人分别是埃、努二师，邦、焦二师和雄、巴二师。后来僧众人数凑齐，六人复请求剃度，三贤士说：“我等年迈，不能培养弟子了，由你（喇钦）来抚育”。喇钦说：“我受戒仅五年，不行。”堪布藏饶赛说：“《毗奈耶根本经》中有这么一句话，够五年且具极终修者，不专修持亦可游说。现在是佛法衰微的时期，作为特殊情况是可以的。”[52] 于是喇钦允诺。他任亲教师，藏饶赛任规范师，其余的诸师任信僧，剃度六人出家，这样“索波六人”又被称作六贤士（图126、图127、图128）。

六贤士中埃·多吉旺秋和努·贝季旺秋二人才识精湛；雄琼瓦·喜绕扎和安·巴瓦绛秋二人德行严谨；而邦工·益西雍仲和焦若·喜绕绛秋二人则德才兼备。这以后邦工·益西雍仲又剃度仲木·益西坚赞，建立了师徒讲经听法之苑。仲木德行高尚，世称珠·阿尔雅·益西坚赞，其弟子们被称作“大德传承”[53]。

52.见才旦夏茸《喇勤·贡巴饶赛传略》。

53.《后藏志》，第54页。

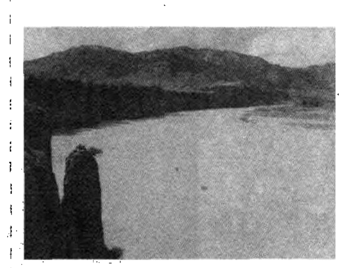


图126　三贤士活动的青海黄河流域



图127　三贤士曾经修行过的阿琼南宗寺

后来卫藏鲁梅十人到丹底寺学法，仲木·阿尔雅担任他们的亲教师，焦若·喜绕绛秋担任规范师。如此鲁梅十人实为喇钦贡巴饶赛的再传弟子。

《安多政教史》认为喇钦是三贤士的亲弟子，而鲁梅十人又是喇钦的亲弟子。持这种观点的藏文典籍亦不在少数，但正如东嘎教授所指出的那样，即使三贤士与喇钦都是长寿型的人，三代相隔130余年，依然是很难想像的。三贤士在朗达玛灭佛出逃时，年龄至少也在二三十岁，这样实际上三代人相隔有150余年，150余年之间只有三代人很难说得过去，何况鲁梅十人赴青海丹底时也已是成年人。《青史》认为是四代（三贤士—喇钦贡巴饶赛—"索波六人"—卫藏鲁梅十人），这中间也得有高龄长寿者才说得过去。比较而言，《青史》的说法似更可信一些。

《青史》还说：阿底峡大师到西藏后听说喇钦复兴佛法的事迹后禁不住赞叹说，芸芸众生如何能有这样的功业，喇钦可能是位菩萨化身。后见到喇钦所著的《朵却》一书又说，藏民不可能知道这些，这是一位班智达写的。总之在喇钦的努力下，丹底寺逐渐成为青海安多地区一个著名的佛教中心，远在卫藏山南的桑耶政权统治者益西坚赞闻听大师的事迹，便派遣鲁梅等卫藏十人赴安多丹底向大师学法。卫藏的"下路弘法"遂由此而来。

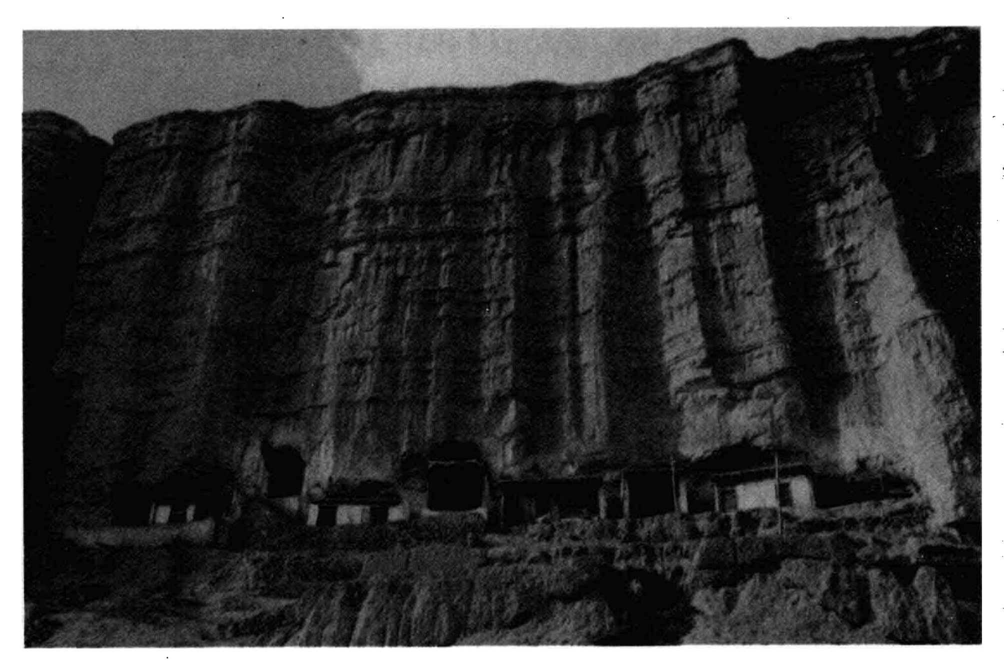


图128　三贤士最早修行于青海省尖扎县的智合寺

第五章　波罗／中亚艺术风格的形成

20世纪，西方（B系列）与中国（A系列）的考察研究基本上呈现出两条互不交叉的平行发展状态，西方学者在田野调查的基础上提出了“波罗／中亚”艺术风格的结论，把争论的焦点集中在“中亚”这一点上。中国考古学家强调后弘期早期卫藏寺院多元化的艺术特点，认为除了来自印度方面的影响外，汉地艺术也是其中重要的一支。从双方的结论看，11世纪卫藏宗教艺术中的印度风格是被双方所肯定的，但对于“波罗”之外其他艺术因素却有不同解释：杜齐的“于阗说”，维塔利的“西夏说”，汉斯的“丝路说”，中国考古队的“汉地说”和“于阗说”，等等，不一而足，对“中亚”显然是有分歧的。看来，11世纪卫藏宗教艺术的多元性格可以肯定；其中来自印度波罗艺术的影响也可以肯定，但与印度波罗风格并存的“中亚”究竟指哪里，学界目前尚无定论。比较而言，西方藏学界的B系列尚承认早期卫藏艺术中还存在与东印度波罗之风并存的“中亚”艺术因素，而在C系列里这个“中亚”的影响即使有也很微弱。也就是说，A、B、C这三个系列都承认印度波罗艺术影响，区别在于A、B认为印度风格之外尚有其他影响源，而C则只强调东印度波罗之风。看来需要讨论的仍是“中亚”问题——“中亚”艺术的存在与否是A、B与C的区别；“中亚”艺术究竟指谁则是A、B两系的区别。

然而，笔者对此却颇有些疑惑，尽管11世纪卫藏佛教艺术遗存中“波罗”艺术的影响已成定局，但若仔细分析会发现恰恰就是这个“波罗”，其艺术面貌、艺术成分与艺术源流等诸多问题上并非没有疑点，笔者以为不妨把这个有争议的“中亚”问题先放上一放，而从那个似乎不存在任何争议的“波罗”入手，也许换一个思路会带来一些新的启示。

第一节
关于“波罗”问题的讨论

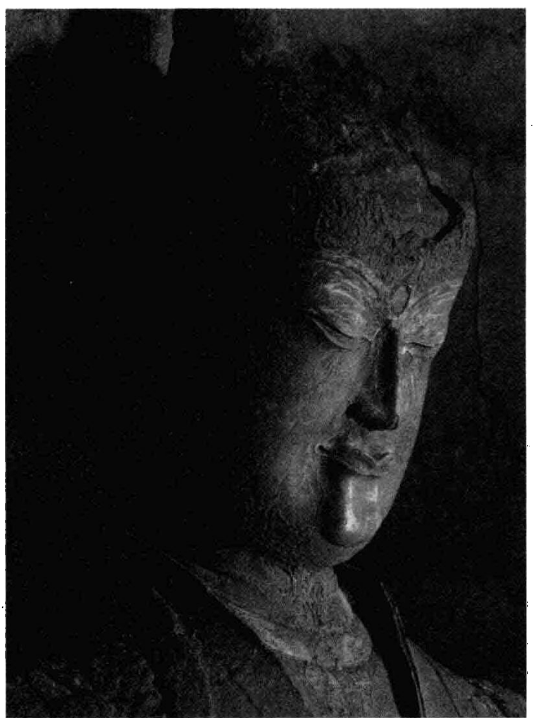
一、11世纪卫藏的两种“波罗”艺术样式

11世纪是卫藏后弘期佛教文化复兴时期，也是印藏佛教界重新建立联系的重要时期，因而11世纪期间卫藏出现东印度波罗艺术样式的影响是很正常的现象。但东印度艺术风格何时进入卫藏？它们对于卫藏后弘期早期艺术是怎样产生影响的？这一系列问题的最终结论是应当以11世纪卫藏艺术遗存的考古调查和样式分析为其基本依据的，因此全面梳理11世纪卫藏佛教美术遗存，将它们作为一个整体去研究分析是十分必要的。实际上从考古的角度看，属于11世纪卫藏的早期艺术遗存实际上是少之又少，就目前所知的11世纪的卫藏佛教美术遗存只有以下几处（按年代顺序排列）：

（1）后藏艾旺寺雕塑若干　（1030年以前）
（2）后藏夏鲁寺早期壁画少许　（1045～1050年）
（3）大昭寺二期壁画少许　（1076～1080年）
（4）扎塘寺壁画　（1081～1093年）
（5）少数几幅卫藏唐卡　（1070～1080年）

卫藏后弘期早期艺术遗存数量虽然很少，但已经显示出风格上的不同，它们大致又可划分为两种类型。第一种类型即“萨玛达类型”系列，在上述五处遗存中，艾旺寺雕塑、夏鲁寺壁画与扎塘寺壁画属于“萨玛达类型”系列（图129），三者中艾旺寺雕塑的年代最早。

第二种类型以大昭寺二期壁画为其代表，简称为“大昭寺二期类型”，大昭寺主殿二层保存了少量早期壁画残片，其中又可分为两期：一期为吐蕃时期的壁画遗存；二期为后弘期初期壁画遗存，所谓“大昭寺二期类型”指的是后者（图



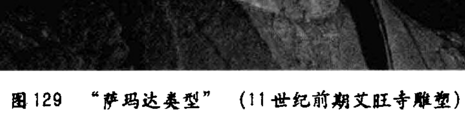


图129 “萨玛达类型”（11世纪前期文旺寺雕塑）

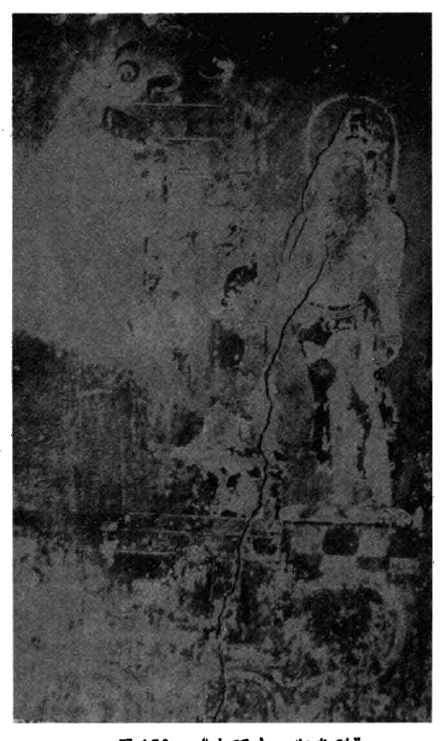


图130 “大昭寺二期类型”（11世纪后期大昭寺壁画）

130)，其创作年代在11世纪80年代，与其风格相似的还包括卫藏的一些早期唐卡。

第一种类型（萨玛达类型）与第二种类型（大昭寺二期类型）的遗存中，都可以看到东印度波罗艺术风格的影响，但它们所遵循的艺术传统有所不同，主要反映在以下一些方面。

（一）菩萨装束的不同

两种艺术样式最明显的区别表现在服饰上，佛与菩萨长着“波罗式”的面孔，但服饰却截然不同：“萨玛达类型”的突出特点是穿上了厚重的长袍或飘逸的长衫，上面点缀着硕大的圆形团花图案，高发髻被缠上各色布帛，面部更加宽阔方正，用杜齐的话说便是染上浓重的“中亚”特色。而“大昭寺二期类型”则是继续保持着南亚印度热带或亚热带气候下的服饰特征，袒露着上身与腿部，腰下只围短裙，身上装饰着各种各样的璎珞珠宝，为另一类的珠光宝气；菩萨们常游戏坐于佛的旁边，躯体有一些“S”型的扭曲，显示出比较纯粹的印度波罗样式的影响。

(二) 构图的不同

绘画构图的不同体现的是绘画理念上的差异,大昭寺二期壁画类型与卫藏早期唐卡在构图上的一致性说明它们在艺术理念上属于同类。大昭寺二期类型的构图特点是中尊主像很大;主像的两侧一般会安置左右胁侍菩萨,胁侍菩萨有立像也有坐像,无论是坐像还是立像,都会有某种程度的“S”型的扭曲(立像更为明显);四周也有众菩萨或护法围绕,但周围的群像通常会被井然有序地安排在四周排列的小方格中(图131,早期的菩萨似尚未完全进入到方格中,但排列得也很有秩序)。这种将菩萨护法等人物,甚至是佛本生故事画在一个个方格中的构图方式是比较典型的印度—尼泊尔早期绘画的构图方式,它流行于11~13世纪。藏东地区一些早期唐卡中已可见到这种来自南面绘画的影响,昌都类乌齐寺内据说保存着一幅早期唐卡,为典型的印度—尼泊尔早期风格,不排除是由东印度的艺术家



图131 卫藏早期唐卡的构图方式
(大昭寺二期壁画类型)

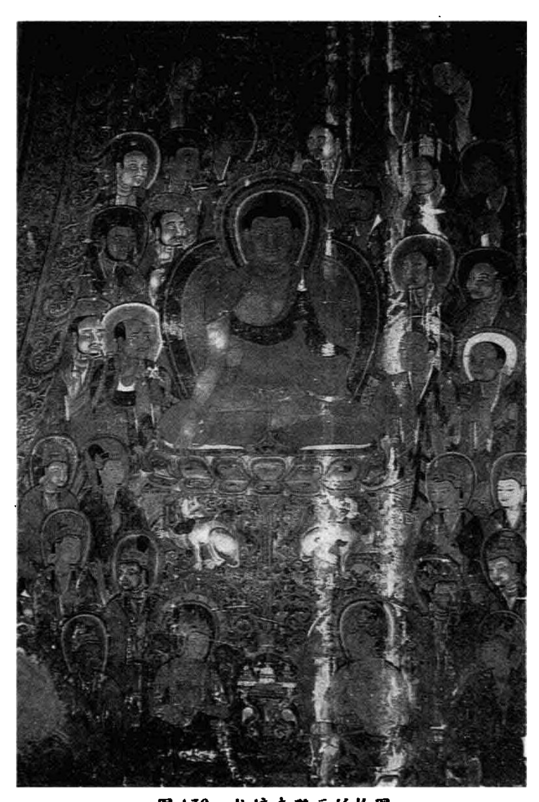


图132 扎塘寺壁画的构图
(萨玛达类型)

们所绘制[1]，佛本生的故事被限制在一个个小方格中。萨玛达类型的构图里以扎塘寺壁画最具代表性，中尊主像的周围也围绕众僧弟子们与菩萨们，是以一种相对自然和真实的方式排列着，并没有被机械地嵌入到一个个的小方格里，主佛被众菩萨、弟子们和供养人簇拥着，给人以温馨亲切的感觉（图132）。与这种构图相近的有大致同期的北宋寺院壁画、河西走廊敦煌的西夏壁画和高昌的伯孜克里克石窟的回鹘壁画。东方绘画注重自然写实，南亚印度佛画注重观念和等级，它们之间的区别很明显。

1．参照余珈《西藏绘画名迹寻访实录》，载《西藏艺术·绘画篇》，上海人民美术出版社，1991年。

（三）具体绘画手法上的差异

东方绘画以勾线为主，而印度绘画从阿旃陀时期便体现了对体积表现、对明暗处理的兴趣，表现出对人体表现、对物体质感的表现欲望，这种绘画手法从本质上看仍属于西方绘画体系。值得注意的是印度美术进入到波罗时期（公元8世纪以后），雕塑与绘画也出现了明显的变化，首先是早期的那种古典主义的宁静为波罗特有的繁缛华丽之风所代替；其次，波罗绘画似并不施明暗晕染，它对体积的表现并不是靠明暗晕染，这点似也与笈多王朝的阿旃陀石窟艺术不同。敦煌研究院的孙修身先生在评论敦煌第465窟（藏传佛教壁画窟）人物表现时指出：西藏的绘画注重体积的表现，是通过色彩体现出体积与块面的转折，再勾勒出极细的轮廓线，虽然没有明暗晕染，却有“面”的变化，有立体的效果（图133）。而出现于扎塘寺壁画人物造型中的明暗晕染手法，却与之不同，应当是西域绘画“凹凸法”的延续，所反映的是“中亚”艺术传统的影响(图134)。至于扎塘寺壁画的线条表现，显然更具有东亚绘画的性格，舒展流畅的线条为扎塘寺壁画增色不少。



图133　敦煌莫高窟465窟供养菩萨



图134　扎塘寺壁画菩萨面像的凹凸画法

（四）两者流行时期上的不同

从上述五例早期艺术遗存看，两种类型数量差不多，但实际上，依杜齐早年的发现，萨玛达类型的遗存数量并不在少数，至少在前后藏存在着一个有相同或相似艺术风格的寺院群。我们知

道，这些寺院与后弘期卫藏的“下路弘法”有着这样或那样的联系。萨玛达类型艺术中最早的是艾旺寺，其艺术可追溯到1030年以前或者更早，也就是说它至少在11世纪初时即已出现；中间一例是夏鲁寺壁画，年代在1045～1050年；较晚的有扎塘寺壁画，它已经是11世纪末期的艺术遗存（1081～1093年）；12世纪以后这种类型的艺术在卫藏似乎再没有见到。看来萨玛达类型艺术（包括扎塘寺壁画）主要是流行于11世纪之内的一种艺术风格。

至于大昭寺二期类型出现的时间，就目前发现的几例看，均在11世纪80年代以后，这个时间已接近11世纪末期，而这一类型真正流行并成为卫藏主流艺术应当是在12世纪以后的事，12世纪以后相同样式的唐卡风靡卫藏，且远传西夏，成为西藏12～13世纪最流行的绘画样式。

除了上述的种种具体差异外，更应该注意到的是两者最基本的差别，或者说是本质上的区别在于东印度波罗艺术风格中是否融入了“中亚”艺术因素，第一种类型即“萨玛达类型”，其突出特点是东印度波罗艺术风格中已融入较浓厚的“中亚”艺术因素，唯此才被称为“波罗／中亚”艺术风格。在这一系列里，夏鲁寺早期壁画似乎显示出某种特殊性，它的壁画中的东印度样式显得更加纯粹和明显，但如果仔细观察，不难发现其中仍混合有“中亚”艺术因素。第二种类型的大昭寺二期壁画类型中则完全见不到“中亚”艺术因素，与早期卫藏唐卡一样，保持着尚未被“中亚”化的更为纯粹的东印度艺术原型。

二、 两种“波罗”艺术类型存在的原因分析

同一时期出现两种不同的艺术类型，只有一种可能性，那就是同一时期，相同区域内存在着两种不同的宗教活动群体。西藏宗教艺术风格上的差异在很大程度上取决于宗教人物的活动，因此，我们有必要对11世纪卫藏地区的宗教活动进行一番梳理。

1045年是11世纪卫藏宗教史上一个划时代的界线，以这个时间点为界线可将整个11世纪划分为两个阶段：1045年以前，卫藏的宗教活动以鲁梅等十人的宗教传播活动为主；1045年印度高僧阿底峡到卫藏传教后，则以阿底峡及仲敦巴等噶当派一系的形成与建立等活动为主，与此同时卫藏其他教派亦在酝酿之中，西藏佛教进入了重要的发展时期。在11世纪的前50年，宗教文化以鲁梅等十人的“下路

2. 王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987年，第28页。

3.《入菩提行论本注》，民族出版社，1990年藏文版第253页。转引自秦士金《阿底峡与仲敦巴》，载《西藏研究》1994年第2期。

弘法”一系的活动为主；后50年则是在阿底峡的指导下开始了卫藏正统教义的传播教授；前者在藏史上的意义主要在于佛教文化的复兴，而真正佛教获得重大的发展和质的转变则是在阿底峡入藏传教之后，西藏诸教派的产生也是这以后的事情。

藏史记载阿底峡入藏传教以前的64年，卫藏主要是鲁梅等“下路弘法”的宗教活动。卫藏佛教复兴的源头直指青海东部河湟的丹底，从教义体系和宗教传承看，卫藏佛教复兴与南面印度波罗王朝没有直接关系，至少在11世纪中叶以前（即阿底峡入藏传教之前）印藏僧侣的来往很少，宗教交流并不普遍。大约在10世纪后期，有两位印度僧人入藏传教，俩人因语言不通无法交流而流落后藏，其中一位还错被人当作流浪汉而沦落为奴，为人牧羊。后来被阶译师色查·索南坚赞发现，以高薪赎出并请他在曼陇地方传教，才算人尽其才，这位高僧就是藏史上著名的弥迪大师。弥迪大师后来去康区传教，仲敦巴曾跟随弥迪大师学习过梵文和佛法。[2]

藏史上还提到阿底峡从阿里到卫藏时，当时卫藏的六位高僧贡顿雍仲、噶尔盖哇、嘉杰·噶巴钦希、噶哇·释迦旺秋、库敦·尊追雍仲和斡·雷必喜饶等专程前往迎接，见到阿底峡后就向他提出了五个问题：

1. 假使方便与智慧分离，能否成佛？

2. 菩萨律仪之所依之中，需不需要别的解脱？

3. 未受金刚阿阇黎之灌顶之前，该不该讲续部怛特罗？

4. 梵行者该不该接受秘密智慧之灌顶？

5. 在未受灌顶之前，能不能修秘咒方便？

阿底峡没有正面回答这些问题，只是说他最初到达阿里古格王国时，天喇嘛益西沃也提出过同样的问题，他已经将答案写在他的《菩提道炬论》里了，阿底峡说：“请你们自己去看。” 据史书记载，这些高僧并没有去读这部书[3]，大概是觉着很难。这几位向阿底峡发问的高僧当时应是西藏佛教界一流的学者，连他们都觉着这部书很难懂，可见当时卫藏僧人甚至是高僧对印度流行的佛教思想并不熟悉。早期印度僧人弥迪在西藏传教时所遇到的

种种困难和卫藏高僧对印度佛教的生疏，都反映出至少在阿底峡之前，印藏两地在宗教文化上相当隔绝。种种迹象表明1042年以前，“下路弘法”鲁梅等诸系的高僧们与东印度波罗王朝的佛学家们不仅缺乏直接联系，他们甚至对于当时印度佛教的发展状况也同样缺乏了解。出现这种现象并不奇怪，9世纪中叶吐蕃王朝灭亡后，卫藏佛法不存长达一个多世纪，这期间印藏关系亦断；公元978年鲁梅等10人从其东北面“多麦”的贡巴绕赛出家受戒后返回卫藏，卫藏佛教中兴，但这一条佛教复兴的线索同样与印度波罗王朝无涉；也就是说，卫藏在相当长的一段时期内都与南面的印度佛教没有关系，即使是10世纪后期佛教在卫藏的复兴运动期间，也没有出现本质上的改变。

质的改变出现在公元1045年，卫藏佛教真正与印度佛教建立正式关系似始于阿底峡（当然不排除这之前有个别印度僧人入藏传教，但尚未形成气候），这也是阿底峡在藏传佛教史上具有特殊地位的原因之一。西藏佛教史对11世纪卫藏的这两系宗教集团的活动有不同的评价：鲁梅10人在历史上的功绩主要是取回佛教火种，复兴佛法；而阿底峡入藏传教才促使西藏佛教真正步入正轨并有重大发展。为什么西藏佛教史对阿底峡的传教活动会有如此之高的评价？一个很重要的原因是西藏佛教历来以印度佛教为正宗，阿底峡赴卫藏传教除了拨乱反正，理顺显密修行次第，传教授徒，建立噶当派等业绩外，印藏佛教关系的正式建立也应是其中的关键，阿底峡那烂陀寺座主的高僧地位象征着学院派的正统性，自此西藏宗教与印度的正统佛教之间的正式关系得以接通，西藏的佛教从此又折回到印度宗教轨道上前进，这才是其拨乱反正、步入正轨的真正含义。西藏佛教史上历来以印度佛教为正统，吐蕃时期便出现过印汉佛教之争，最后吐蕃赞普宣布印度佛教取得胜利，从那时起印度佛教在雪域便有了无可替代的地位，吐蕃视之为正统。由此看来，卫藏宗教界与印度波罗王朝的佛教真正建立联系应是在1050年左右，直接契机便是阿底峡的入藏传教。阿底峡入藏传教在西藏宗教史上的划时代意义也就可想而知。

阿底峡1054年去世，这以后卫藏赴印度取经学习的僧人数量逐渐增多，西方学者所说的印藏宗教界大规模的交流活动实际开始于11世纪中叶以后，在11世纪末期特别是在整个12世纪走向高潮。有资料记载，11世纪80年代，超戒寺作为东印度著名的佛教学院具备相当大的规模，它拥有150位佛学教师和1000余名学僧，在这些学僧中藏族僧人所占比例已相当可观，超戒寺内开设的六门科系中，就有一个科系是专门为西藏学僧开设的。[4] 12世纪以后，一位名叫擦米桑杰巴（Tsami

Sangyepa)的西藏僧人因为深厚的佛学造诣而跻身于印度佛学家的行列，成为超戒寺的佛学教师。一些藏僧由于精通梵文经典，以致被当地的人们误认为印度籍学者。他们大多从事着将梵文经典译成藏文的工作，为了收集印度大乘佛教及密教经典，这些藏僧以极大的热情，不仅从印度一些著名佛教学院寻找，也从一些不知名的小庙或者是私人手中收集。从藏文史料的记载看，这种对印度佛教圣地朝圣的热情至少延续到13世纪前期。一位名叫Dharmasvamin的藏族僧人在他的著述中记述了1211～1230年间他在东印度那烂陀寺学习的经历，当时他跟随一个由香客、商人等组成的旅行团赴印度，该旅行团有三四百人。从西藏进入印度要经历一段相当危险的路程（似为原始森林地带），途中时有野兽强盗出没，为了安全，他当时既不敢走在队伍的前面，又不敢落在后面，只能小心翼翼地夹在队伍的中间，他们历经艰辛苦难才到达东印度。虽然1211年的印度，佛教已被伊斯兰教挤压而衰弱，但仍有不少藏族僧人、香客和商贾对赴圣地朝拜而乐此不疲[5]。据藏史粗略的统计，这期间赴印度学习取经的藏僧多达百余人，而入藏传教的印度僧人也有70人[6]，尤其是12世纪末13世纪初，印度佛教即将在印度本土消亡的这一段时期，印度僧人入藏已带有了避难性质。后弘期早期还是西藏历史上翻译家层出不穷的时期，被载入史册的有名有姓的译师多达百余人，其中最著名的有仁钦桑布、卓弥、玛尔巴和桂译师，他们不仅是精通梵文的大译师，也是后弘期早期著名的高僧。

随着印藏宗教关系的正式建立，印藏僧人们的互访，特别是西藏僧侣们赴印度学习取经热潮的形成，自然会带进正统的东印度波罗艺术。从现有的考古发现看，卫藏真正出现纯粹的波罗艺术样式也确实是在阿底峡之后。一幅背后写有“热振（寺）的（女）神”等藏文题记的《绿度母》（图135）唐卡被认为是11世纪80年代的早期唐卡，其纯正的波罗造型使西方藏学家认定作品应由东印度画家绘制[7]，这幅唐卡为噶当派最早的传世之作，它的摹本可追溯到噶当派的始祖阿底峡。《贤者喜宴》记载，阿底峡曾托

4．转引自简妮·辛格《早期卫藏绘画的文化根源》，载《神圣的图像——早期卫藏绘画》，1999年，第6页、第209页。

5．转引自简妮·辛格《早期卫藏绘画的文化根源》，载《神圣的图像—早期卫藏绘画》，1999年，第13～14页，第210页。

6．恰白·次旦平措等著《西藏通史·松石宝串》，陈庆英等译，西藏社会科学院·《中国西藏》杂志社·西藏古籍出版社联合出版，1996年，第260～262页。

7．Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions——Early Paingings from Central Tibet*. The Metropolitan Museum of Art. New York，1999.



图135 卫藏早期噶当派唐卡《绿度母》

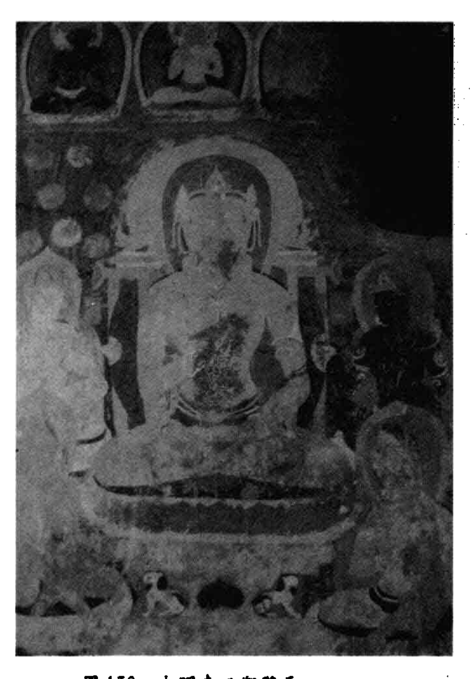
8. 同前。

9. 维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年。

人从印度超戒寺带回三幅佛画（当为印度布画），西藏绘画史据此认为西藏的唐卡起源于阿底峡。《贤者喜宴》作者提到，他本人曾在聂塘寺亲眼目睹过这三幅佛画[8]，这应该是16世纪的事，这些佛画后来在"文革"中被毁。

据研究者考证，"热振寺的女神"——《绿度母》的唐卡可能与阿底峡托人带回卫藏的佛画有关（其中有一幅题名为《般若波罗蜜多度母》），该唐卡里已出现阿底峡和仲敦巴的形象，因而它不太可能是从印度带回的原作，更可能是后人对它的模仿。画面背后题记中出现的噶当派传人是11世纪80年代以后主持热振寺的住持，年代比阿底峡时期晚了近30年。唐卡表现出相当纯粹与标准的东印度波罗艺术风格，如果是模仿距离原作的时间也不会太远。

除了这幅唐卡外，大昭寺二期壁画的制作也与印度波罗艺术有明确的关系。尚嘎·帕巴喜饶译师1076年参加完阿里托林寺著名的"龙年大法会"后，便去了克什米尔（也有说是去了印度）。从印度返回卫藏后不久，尚嘎译师出资重修大昭寺，还为拉萨的乞丐们修建了住所，时间大概在1080～1087年间。大昭寺二期壁画（图136）便是这次重修时的产物[9]，它所遵循的艺术原则自然也是来自南路的印度波罗艺术之风。从艺术风格上看，大昭寺二期壁画与早期唐卡的艺术样式非常接近，至少人物造型是比较一致的，"大昭寺二期类型"的波罗艺术样式直接来自印度应该没有问题。


图136　大昭寺二期壁画

很显然，11世纪卫藏美术中存在着两种受"波罗"样式影响的艺术，区别这一点是很重要的，因为二者在艺术风格、流行时期，以及宗教活动集团等诸多方面都有明确的区别。"萨玛达类型"出现得早（11世纪前期），其宗教活动集团为鲁梅等人的"下路弘法"一系，艺术风格呈现出"波罗／中亚"的综合性；而"大昭寺二期类型"出现得晚（11世纪后期），是印度高僧阿底峡入藏传教之

后直接带入卫藏的新的波罗之风。两种"波罗"本质上的不同在于前者的"波罗"已渗透进"中亚"的因素；而后者的"波罗"则不见"中亚"因素，为纯粹的波罗样式。正是由于它们的不同，西方藏学界在考察研究11世纪卫藏佛教艺术时才会出现B与C这两个系列，当然也必然导致两系列最终结论上的不同。B系列是以杜齐为代表的"波罗/中亚"艺术风格论；C系列则是近年来的东印度艺术影响论[10]。两种观点的共同点是都承认卫藏后弘期早期艺术中的波罗美术因素，不同点在于B系列认为在波罗艺术之外，还有一系艺术传承来自西藏的北部或东北部地区，即来自中亚地区；而C系列不认为这种中亚艺术的影响在卫藏具有普遍性。其实，这两种观点都有它的合理性，关键在于观察的重点是放在哪一类型上，如果把观察的重点放在"萨玛达类型"上，杜齐等人的观点显然更符合事实，更有说服力，但"波罗/中亚"艺术样式说确实不太适合于对"大昭寺二期壁画"的解释，特别是对于早期唐卡源流及风格的解释，在"大昭寺二期类型"和早期唐卡绘画中的确少见甚至不见所谓的"中亚"艺术因素的影响。以往的研究之所以只带有部分的合理性，很大程度上是没有能够将这两者区分开来，将它们混为一谈，结果很难令人信服。

当然，萨玛达类型的"波罗/中亚"艺术风格并未因为纯正的波罗艺术的进入和传播而停止活动[11]（正如鲁梅传承并未因为阿底峡的传教和噶当派的建立而停止活动一样），1050年以后，纯正的东印度波罗艺术风格因阿底峡和其他印度高僧的入藏传教而逐渐进入卫藏，这样11世纪中期的卫藏开始出现两种艺术风格并存的状态，在后来的发展过程中，以"大昭寺二期壁画类型"（图137）为代表的艺术风格逐渐占据主导地位，但萨玛达类型艺术也仍在继续之中，并在继续的过程中不断地汲取着新的艺术养分。11世纪末期的扎塘寺壁画是"萨玛达类型"的经典之作，但在它的壁画里，人们不仅能够看到成熟丰满的"波罗/中亚"艺术样式，也能见到更为纯正的波罗艺术因素的介入。这样到了11世纪末12世纪初，上述的这两种卫藏艺术类型明显呈现出相互融合之

10. Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred Visions—Early Paingings from Central Tibet*. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1999.

11. 11世纪末期扎塘寺壁画属于"萨玛达类型"，该寺为鲁梅传承的四大圣迹之一，其建造者扎巴恩协亦为鲁梅之再传弟子。



图137 大昭寺二期壁画类型

势，纯正的波罗艺术也逐渐被改造，事实上到12世纪以后的卫藏，已很难再见到纯粹的波罗式艺术造型。

三、“波罗”艺术与丝绸之路

842年吐蕃最后一代赞普朗达玛禁佛，直到978年后弘期卫藏下路弘法的佛教文化复兴，这期间卫藏佛法不存，与印度的关系也基本断绝；下路弘法一系是从朵康丹底由喇钦·贡巴饶赛传来，同样与南面的印度无关；前面已经提到，印藏佛教文化重新建立正式关系应当是在阿底峡入藏传教之时。于是一系列的问题就摆在我们面前：印藏双方在9世纪中叶至11世纪中叶这一相当长的历史时期（近两个世纪）内彼此并没有往来，为什么后弘期佛教复兴之初的“萨玛达类型”会有印度“波罗”艺术成分？这个“波罗”影响是从哪里来的？尤其值得注意的是这个“波罗”已发生深刻的变异，即它的“中亚”化，假若这个“波罗”直接来自印度，又如何会出现“中亚”化的痕迹？看来11世纪卫藏的两种“波罗”样式的不同并不仅仅是它在卫藏的流行时期、艺术表现风格以及操作它们的宗教集团的区别，它的源流和传播途径也很不一样。换言之，11世纪50年代以后出现于卫藏的“波罗”第二种类型是直接由南面印度传入的（呈现为纯粹的波罗样式），而11世纪前期的“萨玛达类型”这一明显“中亚”化的“波罗”却不可能直接来自东印度的波罗王朝。原因很简单：一是它出现之前或之中的这一时段，印藏之间没有关系；二是如果它真的来自南面印度，它没有理由要被“中亚”化。

人们通常认为，印度波罗王朝艺术（8世纪至12世纪末期）直接进入中国走的是吐蕃道，对藏传佛教艺术影响最大的也确实是公元8～12世纪的东波罗的密教艺术，正是因为西藏佛教从一开始便直接受惠于东印度的密宗，它的艺术风格也就从一开始便与北传的汉地佛教艺术有鲜明的区别。但需要指出的是西藏真正与印度密教建立直接联系的有两个时期：第一个时期是前弘期的吐蕃王朝时期（8世纪中后期至吐蕃王朝灭亡的9世纪中叶），有印度高僧寂护、莲花生、莲花戒等众多高僧入藏传教，此一时期大致延续了半个多世纪；第二个时期始于11世纪特别是阿底峡的入藏传教（11世纪中叶至13世纪初叶），这后一个时期持续了一个半世纪之久，其间印藏僧人双方交流往来极为频繁，高潮迭起，因而这后一个时期也是印藏佛教文化交流的黄金时期（直至13世纪初佛教在印度本土最终消亡才告以结束）。而在

这两个时段的中间，有过一个大的缺环，公元9世纪中叶吐蕃王朝灭亡，卫藏禁佛长达一百余年，10世纪后期鲁梅等“下路弘法”带来佛教的复兴，但早期仍未与印度佛教建立正式关系，直至11世纪中叶阿底峡入藏才算正式与印度佛教沟通，换言之，9世纪中叶到11世纪中叶这长达两百年的时间里，东印度的波罗密宗与卫藏基本不通。那么在这个时段内，印度波罗密宗是否确实与中国佛教无关呢？

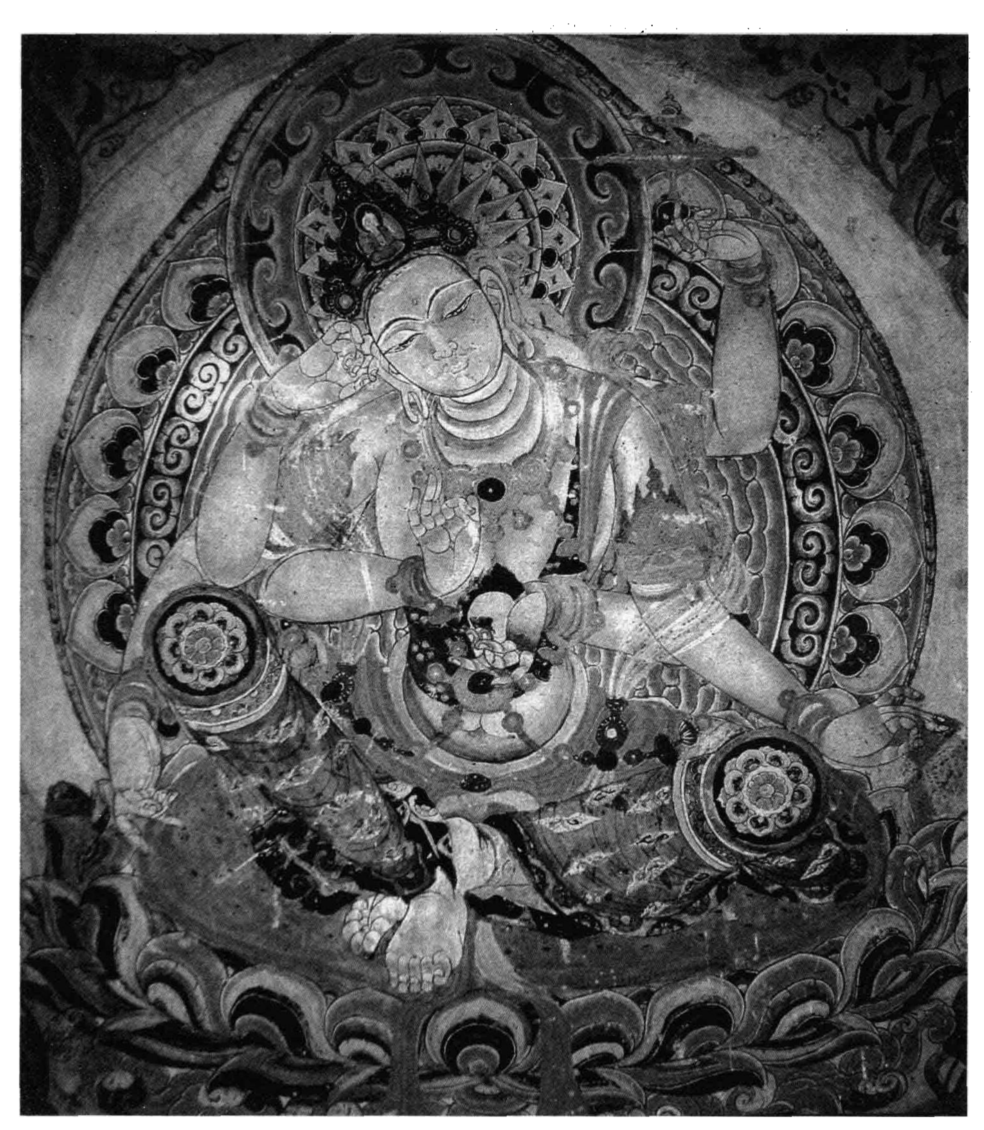


图138 敦煌莫高窟14窟汉传密教壁画

事实上，就在9世纪中期至11世纪中期这一时段里，印度波罗密宗虽然与吐蕃没有来往，但她并非停止了东渐的活动，只是由于雪域吐蕃一路不通，只好改道古丝绸之路，波罗密宗艺术源源不断进入中国的证据清晰地保留在河西走廊敦煌石窟的壁画里。

笔者在敦煌莫高、榆林二窟考察时发现，印度波罗美术影响最早出现于敦煌是在中唐吐蕃占领时期，敦煌的吐蕃占领时期正好是卫藏吐蕃王室引进佛教和前弘期佛教空前发展的时期(786～848年)，这一时期敦煌出现波罗艺术的影响毫无疑问当由吐蕃传入，但这期间波罗样式的影响有两个特点：一是壁画里很少见到(目前似只发现榆林窟第25号中唐窟正壁壁画)，更多地被保存在藏经洞的帛画里。二是很难见到纯粹正统的波罗艺术样式，经吐蕃式的改造或汉化后的“波罗”之风已不再纯粹，同样的情形也出现在当时的卫藏（至今在卫藏也尚未发现吐蕃时期纯正的波罗艺术作品）。

在敦煌莫高窟考察期间，一个现象最初曾令笔者百思不得其解，那就是真正在敦煌见到比较纯正的波罗艺术样式，恰恰不是在吐蕃占领时期的中唐，而是在吐蕃政治势力退出敦煌之后的晚唐（归义军政权的前期），这一时期开始于公元848年，而这个时间也正好是卫藏吐蕃王朝进入衰亡期之始。中唐吐蕃占领时期的敦煌出现印度波罗式艺术样式并不奇怪，因为吐蕃既然占领了敦煌，流行于吐蕃的印度波罗艺术自然也会波及其占领区敦煌及整个河西走廊，但当吐蕃政治军事势力退出敦煌之后，敦煌反倒出现了相当纯粹的波罗艺术样式，这是不是有些不可思议？进一步考察发现，敦煌莫高窟出现印度波罗艺术影响还并不仅限于晚唐[12]，晚唐至北宋前期（848～1036年）这近二百年间，敦煌莫高窟壁画里的波罗佛像样式时隐时现，一直都不曾销声匿迹。

敦煌莫高窟第14号洞窟壁画(图138)为晚唐密宗名窟，她的壁画明显存在着两种密教样式，一种是流行于敦煌的汉密佛像样式，其壁画占据全窟壁画的四分之三强；另一种便是波罗式密教艺术（图139），她的壁画占整体的四分之一弱[13]。后一系在

12. 敦煌与印度波罗艺术的关系，除了中唐吐蕃占领时期出现过，在后来的相当一段历史时期内都与之有不解之缘。一个十分有趣的现象是自晚唐直到元朝末年的这数百年里，河西敦煌石窟群(包括莫高窟、榆林窟、东千佛洞、西千佛洞等)均与印度波罗艺术样式保持着远比中唐吐蕃占领时期更加密切的关系。在这数百年里，晚唐至北宋前期这一阶段（848～1036年），波罗艺术样式的出现基本与吐蕃系艺术没有关系，而西夏、蒙元（1036～1368年）时期敦煌石窟群里的波罗艺术因素确是由卫藏传入河西走廊的，更确切的说，由于西夏、蒙元时期深受藏传佛教艺术的影响，此时的波罗艺术因素也已深深地融化到卫藏早期的艺术样式中去了。

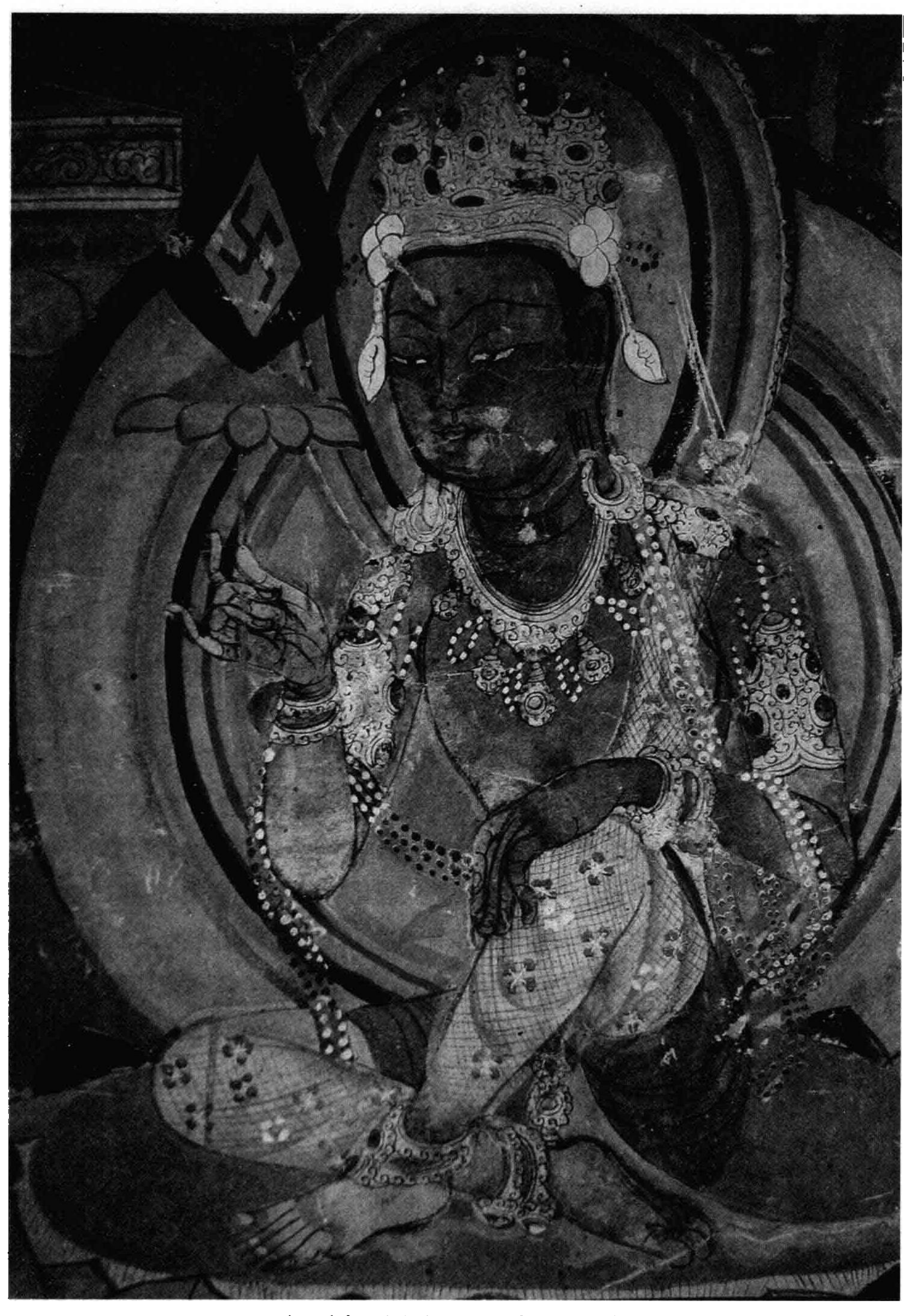


图139 敦煌莫高窟晚唐时期第14窟内波罗式密宗壁画

构图、人物造型、衣服装饰等细节描绘等诸多方面均与敦煌汉密传统样式有明显区别，虽然表现遵循着不同的艺术传统，但它们在艺术表现上同样娴熟和精彩，并无高下之分，14窟壁画也因此而显得完整和完美。晚唐时期除了第14窟外，还有若干窟里也保留着波罗艺术的影响，但都没有14窟这样典型。这一波罗密教艺术风格在敦煌莫高窟从晚唐一直向五代延续，呈现出逐渐淡化的趋势，然而到了北宋前期，敦煌壁画中重又出现非常纯正的波罗艺术样式，敦煌76窟壁画中有若干铺佛塔之壁画[14]，这是中国境内最早出现的非常典型的波罗式佛塔，华丽精美，佛塔里面的佛菩萨像，无论是人物造型，还是背光等细节的处理都显示出明确的天竺特色[15]。

总之，敦煌莫高窟晚唐至北宋前期的这近二百年的时段里，遗留下不少波罗密教艺术的遗存，在晚唐与北宋前期还曾两度出现过波罗艺术样式的典型案例（似说明这两个时期波罗艺术的影响在加重），而这两百年又正好是青藏高原与印度波罗佛教不通的时期，这显然不是一种偶然或巧合，它似乎在告诉我们，晚唐以后的敦煌也受到过波罗密教艺术影响，只是这一纯正的波罗密教艺术并不是通过吐蕃这条线索进入敦煌的，如果它不是从青藏高原传至敦煌，那它就只能通过那条习惯的老路——丝绸之路而来。当9世纪中叶～11世纪中叶这两百余年印藏彼此不通的历史时期内，西北的丝绸之路曾是印度波罗艺术进入中国的主要通道，甚至可能是唯一的通道，这样“萨玛达类型”中“波罗”的来龙去脉也就清晰了，更重要的是“波罗”样式的“中亚”化也就能够得到一个合理的解释。

13. 参照敦煌研究院主编《敦煌石窟艺术·莫高窟第一四窟》（晚唐）江苏美术出版社，1996年，见图60～72（主室南壁最西侧的一铺壁画中的各种人物）；图179～195图（主室北壁最西侧的一铺壁画中的众多菩萨）。值得注意的是莫高窟晚唐的第14窟中的波罗系密教部分与中唐时期榆林窟第25号窟吐蕃系壁画有明显的相似之处，但又比榆林窟第25号窟的吐蕃系壁画更接近波罗艺术的原型。如果将14窟里汉密与波罗密教这两种壁画风格进行比较的话，两者在壁画用色大致相同，粗看上去似乎区别并不明显，但实际上它们无论是构图、神像排列、基本人物造型、特别是人物的装饰物品等细节方面（服冠璎珞佩饰等）所遵循的艺术传统均不同，汉密部分是敦煌原有样式的发展，但“波罗”这一部分却是榆林窟第25窟的正壁壁画传统的延续。

14. 敦煌研究院贺世哲《莫高窟壁画艺术·北宋》（敦煌艺术小丛书之十一），甘肃人民出版社，1986年，图7降生塔，图8初转法轮塔（图7、图8均位于第76窟的东壁南侧），图9祇园精舍塔，图10思念寿量塔（图9、图10均位于第76窟的东壁北侧）。

15. 北宋时期敦煌出现天竺艺术之风也可以从当时佛教文化交流势力有所回升的现象得到解释，北宋初年中原僧侣见丝路太平，便纷纷结成团体赴天竺取经，与此同时亦有不少印度、克什米尔或中亚僧人来华传教，因此这期间印度波罗艺术进入河西走廊是可以见到史料记载的。

第二节
关于“中亚”问题的讨论（上）

一、“中亚”化的实质

萨玛达类型艺术（包括扎塘寺壁画）最基本的特征就是风格上呈现出“波罗/中亚”两种艺术风格的综合性，在本章第一节里，我们讨论了“波罗”艺术的问题，接下来我们便要集中讨论“中亚”这一部分。

坦率地说，笔者起初不很喜欢使用“中亚”这种含糊其辞的定语，因为这个“中亚”，无论是地理方位，还是民族概念都含糊不清，而且“中亚”也不是今天地理概念上的中亚，它很容易造成不必要的混乱。不过随着问题的逐渐深入，笔者现在倒是觉得正是由于这个“中亚”有很大的不确实性，其中能够包容更为丰富的内涵，可能才更合适一些。总之，使用略显含糊的泛指，也许比用一些很明确的特指（例如于阗、高昌或西夏、敦煌等）更具有包容性。

“中亚”作为一种综合性风格具有丰富的文化内涵，往往会给人以错综复杂的感觉，但若拨开其错综复杂的表面，这个“中亚”化的实质其实又很简单，我们可以用一个简单的公式概括之：

波罗式面相 + 吐蕃式服冠 =“波罗/中亚”样式

也就是说，来自南亚热带或亚热带几乎是袒胸露体的波罗菩萨们，不知从什么时候起穿戴上了吐蕃王朝时期王公贵族们的服饰冠帽。显而易见，让菩萨——这些佛教的神灵们穿戴上吐蕃贵族的服饰是“波罗/中亚”艺术风格最为本质的特征。杜齐在考察康玛县艾旺寺东配殿雕像时认为殿内菩萨们的装束为典型的“中亚”游

牧民族的服饰，[16]此说不妥，实际上菩萨们身上的服饰是按照吐蕃贵族的服饰设计的。但由于杜齐在西方藏学界影响很大，除维塔利表示怀疑外，学者们基本上延续了这一观点，[17]一些学者甚至认为所谓的"中亚"艺术风格也主要表现在这些服饰上。

康马县艾旺寺的菩萨造像（1030年左右）是很典型的例证，菩萨们的面部尚存，但宝冠基本已毁，从杜齐当年拍摄下来的图片资料看，菩萨们头戴高宝冠，宝冠后面有形若"高桶形"的缠布头髻。菩萨身着厚重的对襟长袍，大翻领，下摆多卷褶，腰束宝带，带上饰雕花方牌，下垂璎珞，璎珞上又饰狮头或幼狮图案，整个长袍显得厚重而华丽。对襟的花边上整齐排列着硕大的圆形图案，正中为一朵8瓣团花，花形外环绕4束相互卷绕的花束，再外一周联珠纹，这种图案与吐蕃时期松赞干布铜像上的蛟龙圆形图案十分接近（只是图案内容的不同，蛟龙图案可能只用于赞普）。到了11世纪90年代的扎塘寺壁画，菩萨的厚重长袍变成了轻柔飘然的丝绸长衫，垂感很好，色泽艳丽，大翻领犹存，团花图案尚在，但已不再机械排列，变得更为随意自然；"高桶形"的缠布头髻则更为突出，高高地耸立在三叶或五叶宝冠的后面。上述二寺的菩萨服冠是极有特色的，也被认为是最具"中亚"艺术风格特征的部分，但如果对这些衣冠服饰追根溯源的话，它们的原型最早都可以在吐蕃王朝时期见到，其中最具特色的部分——大翻领长袍，长袍上硕大的圆形图案，高高的缠布头髻等，其实就是吐蕃赞普们的服冠。也就是说，所谓的"中亚"风格的服饰实际上就是吐蕃贵族服饰。

其实杜齐很早就意识到"萨玛达类型"艺术中菩萨服饰上的圆形图案显示出吐蕃贵族服饰的影响，甚至是吐蕃贵族地位的一种体现，是杜齐最早把我们的目光吸引到唐

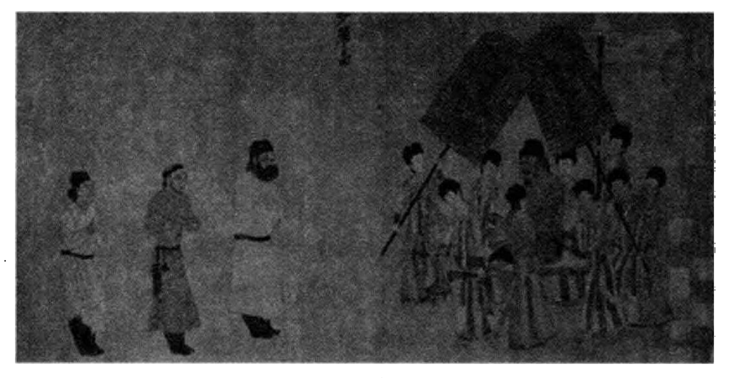


图140 唐朝阎立本绘《步辇图》

16. [意]G.杜齐《江孜与江孜一带的寺院·艾旺寺》，《印度—西藏》第四卷，1945年，伦敦。

17. 见 Marylin M. Rhie and Robet A.F. Thurman: *Wisdom and Compassion —— The Sacred Art of Tibet*, Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers. 简妮·辛格与斯蒂文·格萨克《宗教图像——早期卫藏绘画》，1999年，第32～33页。



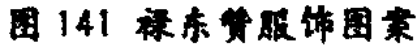


图141 禄东赞服饰图案

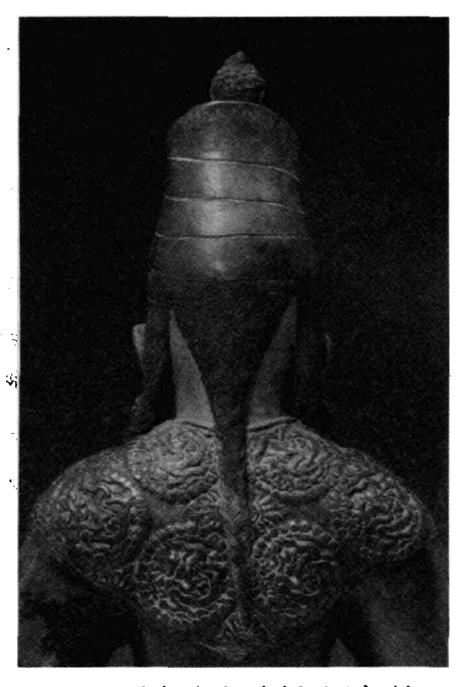


图142 吐蕃时期松赞干布金铜像背部（布达拉宫收藏）

代一幅著名绘画《步辇图》中吐蕃使者禄东赞的身上，这幅由唐初大画家阎立本绘制的《步辇图》记述了唐太宗会见吐蕃使者禄东赞的情形，禄东赞到长安是代其主松赞干布向唐朝请求联姻的，阎立本以写实的手法记录了吐蕃这位重臣的服饰，上好的丝绸胡服绣有硕大的圆形动物图案，最外缘还有一圈联珠纹，这是比较典型的波斯图案（图140、图141）。布达拉宫收藏的一尊松赞干布金铜像，其服饰与之相似，衣裳前胸与后背的上部横排着两排同样硕大的圆形动物（蛟龙）图案（图142），这样的圆形图案之所以格外引人注目，首先是因其大，另外它的排列方式也特别奇特，它们一般只排列在前胸与后背（前后的上半身），且以横排的方式。瑞士藏学家阿米·海勒的研究发现，这种服饰纹样还在青海都兰吐蕃遗址中有所发现（图143、图144），她推测这种圆形蛟龙纹饰应该是吐蕃时期贵族特有的一种图案标识。

扎塘寺壁画中菩萨头上“高桶式”缠布发髻与艾旺寺东配殿菩萨们宝冠后面的发髻完全一致，这种相当独特的缠头发髻最早





图143（上） 青海出土的吐蕃时期墓葬联珠纹织锦图案；图144（下） 图案细部

也可追溯到吐蕃时期松赞干布的发髻，大昭寺内的松赞干布雕像、布达拉宫内收藏的金铜塑像（图142），其突出特点便是那高高的缠头，缠成“高桶”形的发髻最上端还有一尊观世音菩萨小头像，传说松赞干布是观世音菩萨的转世，因而松赞干布的“高桶”形缠布发髻无疑是萨玛达类型艺术中缠布发髻的原型。至于萨玛达类型中的大翻领长袍与吐蕃赞普的关系早已为人们所公认。

菩萨服饰的改变提醒我们：“波罗／中亚”艺术“中亚”化在很大程度上实际上就是“吐蕃”化；让菩萨穿戴吐蕃贵族的服饰——这一“中亚”化是“波罗／中亚”艺术真正的本质的特征。吐蕃佛教自选择了印度佛教之后，她的艺术自然也会受到印度佛教艺术的直接影响，8～12世纪之内，东印度波罗艺术是影响西藏艺术最重要的源泉，因此在西藏早期艺术中出现南亚印度、尼泊尔艺术的多种因素并不奇怪，真正值得注意的恰恰是印度／尼泊尔艺术样式以外的那些改造和加工。“波罗”艺术样式的“中亚”化既然是“吐蕃”化，那么这一“中亚”化的主要过程也只可能由吐蕃的艺术家们完成，而不可能是其他什么民族，既不可能是于阗人，也不可能是西夏人，当然也不是敦煌的汉人，我们不否认这个“中亚”艺术因素中融有西域、敦煌、回鹘艺术的一些表现技法，但是最主要、最本质的改造还必须由藏族的艺术家们完成，也只能由吐蕃的艺术家们来完成。显然，我们只有认识到这一点，我们才能真正明白这一艺术风格形成的意义，才能将一个表面上错综复杂的问题简单化，我们首先应弄清楚是“谁”（Who）走出了这关键的一步；继而才能探讨是在“哪里”（Where）和在“什么时候”（When）完成的这一风格，也才能最终对扎塘寺壁画的作者和这一风格的来源给出一个基本的答案。而在“波罗／中亚”艺术风格形成过程中，Who、Where、When这三个问题实际上一直都没有给予清晰的解答。

显而易见，“波罗／中亚”艺术风格虽然出现在后弘期初期，流行于11世纪的卫藏，它最初的形成很可能并不在后弘期，如果是后弘期出现的艺术风格，其菩萨服饰没有道理要按吐蕃王朝时期王族权贵们的衣冠服饰样式制作。我们现在虽然无法确切知道后弘期以后地方领主或小王系的贵族的服饰样式，但从一些壁画中反映的衣冠服饰看，这个时期贵族世家的服装与吐蕃时期赞普的服饰并不相同，至少有一点是可以肯定的，后弘期以后的贵族不再缠那种“高桶”形头饰，另外大翻领式长衫似乎也不再流行（除西部阿里古格王国的权贵们，古格王国的王族是吐蕃赞普的王室后裔，他们的服饰完全可能直接继承着吐蕃赞普世系的衣冠样式）。这就提

醒我们，这种改造并不是后弘期佛教文化复兴以后的产物，而很可能是在吐蕃王朝时期便已出现的一种艺术改造行为，只有在吐蕃时期，吐蕃的艺术家才有可能按照当时王公贵族的服饰来修饰佛教中神圣的人物——菩萨，既然松赞干布可以是观世音菩萨的化身，那么反过来，菩萨为什么就不能穿戴着赞普的衣冠服饰？对于吐蕃人来说，赞普的服饰一定比来自印度的那些袒露着太多身体的菩萨服饰更符合他们的审美感觉，至少在高寒的雪域高原，穿着厚厚的长袍不会受寒感冒。

另外，顺便说一下，这一特别的菩萨服饰样式也只流行于11世纪的卫藏，也就是说，这种特殊的菩萨衣冠样式的流行有其时间和地点的限制。从时间上看，这种呈现为印度波罗面相的菩萨却穿戴着吐蕃贵族的衣冠服饰的“波罗／中亚”艺术风格，在后弘期也只出现在11世纪之内（12世纪以后几乎没有再发现）；从地理上看，这一特殊样式也只局限于卫藏地区，对西部古格艺术几乎没有产生影响。这一局限性说明，这一改造只流行了一个不长的时期，但却是后弘期佛教文化复兴的最早时期，而且这种改造显然不被后来流行的纯正的“波罗”艺术样式所接受，于是当卫藏地区出现了来自东印度的正统佛教艺术风格之后，新的样式便逐渐取代了原有的“波罗／中亚”艺术风格，成为卫藏的主导样式。

二、贝纳沟类型

依我们前面的推论，“波罗／中亚”艺术样式最初发生的时期应该是在吐蕃时期，它的创造者也应该是吐蕃时期的艺术家们。然而，吐蕃王朝时期（8世纪后期至9世纪中期）的佛教美术遗存里，卫藏地区没有发现过类似的艺术风格；吐蕃占领地区的敦煌莫高窟、榆林窟也没有发现相类似的作品遗存；但在距离卫藏本土相当远的青海玉树贝纳沟文成公主庙的一组吐蕃时期摩崖造像，却显示出明确的“中亚”化动作。这里的摩崖造像表现的是大日如来佛与八大菩萨，在这些佛与菩萨的身上，堂而皇之地穿戴着吐蕃赞普的衣冠服饰，这一组摩崖造像是迄今为止发现的最早的佛菩萨穿戴吐蕃王族服饰的艺术遗存，也是吐蕃时期唯一的一例，它们的制作年代在公元806年——吐蕃王朝的赤德松赞时期（798～815年），为方便起见，以下简称“贝纳沟类型”。

玉树藏族自治州位于青海省西南部与四川西藏两省区的接壤地带，在距自治州首府结古镇南约20公里处的地方有条山沟名曰贝纳沟。沟深约三公里处的北麓崖壁

18. 谢佐等《青海金石录》，青海人民出版社，1993年，第21页。

上，镌刻以大日如来与八大菩萨为题材的九尊浮雕造像，在佛像两侧的崖壁上，还刻有藏汉两种文字的佛经。最为宝贵的是经文后面又刻有一组铭文题记，记录了镌刻这些造像与经文的僧人与工匠，以及制作的年代，这在吐蕃王朝时期是极少见的，特别是在这样一个远离卫藏的偏远地区。为了保护这些佛教造像，还在吐蕃时期，当地就专门在其造像岩壁外建造了一座庙宇以遮风避雨，人们一般称这座庙宇为文成公主庙或大日如来佛堂(图 145)。

1957年赵生琛在《文物参考资料》中最早报道了这处摩崖石刻，1988年聂贡·官却才旦在《中国藏学》（藏文版）上考释了藏文石刻经文和题记，经文为《普贤行愿品》，题记的汉译内容如下：

> 狗年，浮雕众佛像并一切写壮士行愿等赤德祖赞在位时为供养众生之业，方丈大译师益西洋制、工匠方丈钦昂则、嘉桑与华旦及所有工头皆圆满竣工。上方众力士于峭壁雕刻佛与诸壮士并三宝所依之身像，一切众生见之、触之、膜拜之、思念之、则福泽与彻悟，用祝赞普父子及一切众成无上菩提。[18]

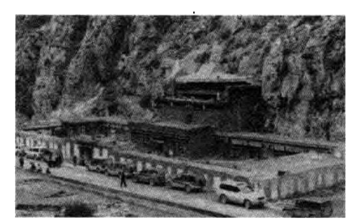


图 145　青海玉树贝纳沟文成公主庙

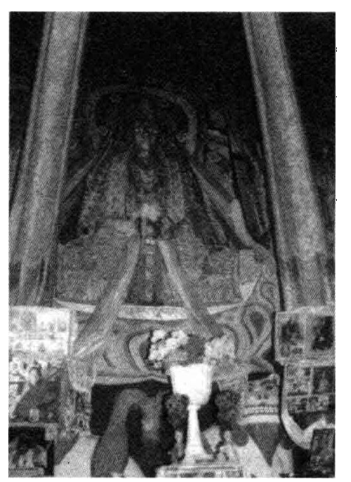
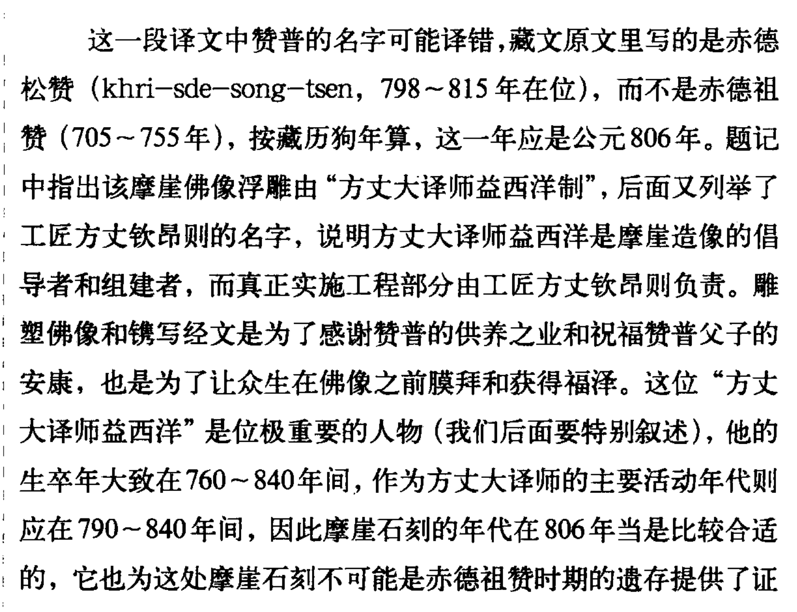


图 146　文成公主庙内大日如来佛像



这一段译文中赞普的名字可能译错，藏文原文里写的是赤德松赞（khri-sde-song-tsen，798～815年在位），而不是赤德祖赞（705～755年），按藏历狗年算，这一年应是公元806年。题记中指出该摩崖佛像浮雕由“方丈大译师益西洋制”，后面又列举了工匠方丈钦昂则的名字，说明方丈大译师益西洋是摩崖造像的倡导者和组建者，而真正实施工程部分由工匠方丈钦昂则负责。雕塑佛像和镌写经文是为了感谢赞普的供养之业和祝福赞普父子的安康，也是为了让众生在佛像之前膜拜和获得福泽。这位“方丈大译师益西洋”是位极重要的人物（我们后面要特别叙述），他的生卒年大致在760～840年间，作为方丈大译师的主要活动年代则应在790～840年间，因此摩崖石刻的年代在806年当是比较合适的，它也为这处摩崖石刻不可能是赤德祖赞时期的遗存提供了证



图 147　青海省玉树贝纳沟大日如来佛堂的摩崖石刻造像

据，赤德祖赞时期（8世纪前期）可能有佛教徒（少量于阗僧人）的活动，但这以书写经文祝愿社稷和赞普福泽的形式却是9世纪以后的事情，而吐蕃真正兴佛也是8世纪后半期其子赤松德赞执政的时期，不太可能早至赤德祖赞时期。

贝纳沟石刻为一组大日如来与八大弟子（或八大菩萨，见图146、图147）的造像，正中为大日如来佛跏趺坐于狮子仰莲座上，施禅定印，头束“高桶”形发髻，戴三叶宝冠，身着对襟大翻领长衫，袍饰由龙纹、忍冬云纹和摩尼珠纹组成的团花，背光和头光饰火焰纹和十字宝相花纹。八大菩萨均为立像，头束高桶状发髻，戴三叶宝冠，身着对襟大翻领长衫，服饰上饰有莲花、摩尼宝珠或云纹等组成的大型团花图案。[19]这组造像在衣冠服饰上的高桶式发髻、三叶花法冠、大翻领式长袍以及长袍上硕大的圆形团花图案，都与萨玛达类型雕塑或与扎塘寺壁画中菩萨造像相近，一些研究者已经注意到贝纳沟摩崖造像身上的服饰与吐蕃时期藏人服装的相似性。汤惠生在《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》一文中指出，这种服饰与敦煌莫高窟114窟《观无量寿经变》壁画

19. 八大菩萨的衣冠服饰大致相同，不同的只是手持的标志的不同：弥勒持宝瓶；虚空藏持宝剑；普贤持莲花；金刚手持金刚杵；地藏持一茎并蒂莲花；观音持宝瓶；文殊持并蒂莲花；除盖障持海螺。见汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998年第1期。

中的吐蕃舞人所穿的服装颇为类似(图 148)。

我们在第四章第一节里提到过，“八大菩萨曼陀罗”（正中为大日如来，两侧横或竖排着八大菩萨）这一题材，是流行于吐蕃王朝后期（8 世纪后期至 9 世纪中期）吐蕃佛教艺术主题，而且这一题材主要流行于吐蕃占领地区（河西走廊、藏东和青海河湟）。青海玉树在唐代吐蕃时期属于吐蕃新占领地区，这组浮雕创立的时间在 806 年，所表现的内容也是当时流行于这些地区的佛教艺术题材，其出现的时间、地点以及它们所表现的内容并没有特别突出的地方，真正需要注意的有如下几点：

1. 服饰上的改造。将吐蕃人的服饰穿在佛、菩萨这些偶像的身上无疑是一种大胆的创造，佛陀与菩萨是宗教中的神祇而不是凡人，他们穿戴上吐蕃人的服饰，神人的界线也就不那么严格了，而身着吐蕃贵族的衣冠服饰，体现的也是吐蕃人的等级观念。无论是汉传佛教艺术，还是藏传佛教艺术，这种大胆而完全的改造都很少见到（藏传佛教造像愈到后期在装饰服饰方面愈显示出严格的规定性，不太可能允许这样的改造，这种改造只可能发生在初期阶段）。

2. 这一大胆的尝试在吐蕃时期目前也仅见这一例，同时期卫藏和敦煌两地的吐蕃佛教艺术里甚至见不到任何的蛛丝马迹，它只出现在青海玉树。这个地区距离卫藏很远，距离敦煌也不近，地理上位于卫藏与敦煌的中间地带。笔者以为，这种改造出现在这一地区才是最有可能的，这是一个边缘地带，它既不似卫藏是为吐蕃宗教的核心区域；又不像敦煌原本就有深厚的佛教文化底蕴；从某种意义上讲，卫藏与敦煌同样不可能具备这样相对自由，允许想象力自由驰骋的空间。笔者以为，这一大胆的尝试很可能正是安多藏区吐蕃人独特创造性的体现。

3. 这一组造像也是吐蕃王朝时期诸多艺术遗存中汉风相对较浓的一例。

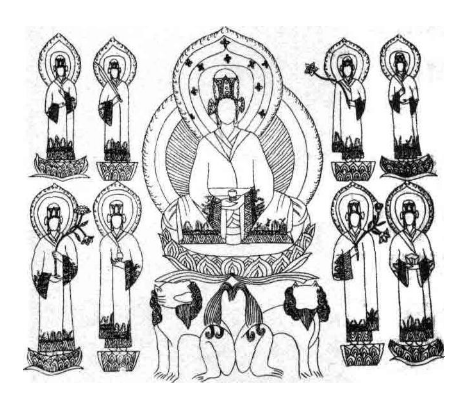


图 148　青海玉树贝纳沟大日如来佛摩崖石刻图（9 世纪初期）

三、萨玛达类型与贝纳沟类型的比较

萨玛达类型与贝纳沟类型的共同点是很明确的——其菩萨造型在衣冠服饰、发髻、三叶法冠等表现上具有共性。除此之外，两者还拥有细节上的许多相似之处：带尖的桃形头光；头光内部的线条排列；莲花宝座下面那对狮子（贝纳沟类型佛

宝座下面有三头狮子）。这些重要的相似性，使我们基本可以确认贝纳沟类型应该是萨玛达类型的前身或雏形，也应该是“波罗／中亚”艺术风格的最早尝试。

萨玛达类型与贝纳沟类型也有明显的区别，从表面上看，它们之间的不同甚至更为突出，也许正是因为它们表面上诸多不同才掩盖了它们本质上的相同，致使人们几乎没有把这两者联系在一起考虑。仔细分析一下，它们之间的不同大多是因为历史造成的，毕竟两者相隔两百余年。

两者的区别首先反映在风格组合上。萨玛达类型为比较典型的“波罗／中亚”艺术风格，其中波罗样式是明显的；“中亚”艺术风格也比较突出；因而合成后的“波罗／中亚”艺术风格比较典型。但在贝纳沟类型里，“波罗”之风相对较弱，而以“汉蕃”组合为其主要样式特征。玉树州结古寺名僧桑杰嘉措在其《大日如来佛记摩崖释》中指出，贝纳沟石刻中大日如来身着汉式圆满报身佛衣，八大菩萨也是按唐代汉式姿势侍立于主佛两侧。[20] 唐代吐蕃各地出现的“八大菩萨曼陀罗”，以这种排列组合方式及姿势侍立于大日如来两侧的也确实只有这一例（图148，转引自汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》一文中的插图，载《中国藏学》1998年第1期），敦煌壁画与藏经洞帛画中有不少“八大菩萨曼陀罗图”，八大菩萨的排列与姿势与这一例都不太一样，几乎没有见到侍立者像（一般均结跏趺坐于主佛两旁）。另外，从人们习惯称这座大日如来佛堂为文成公主庙的现象看，它的修建与镌刻也体现了汉藏民族的密切关系。虽然该摩崖造像与文成公主、金城公主并无关系，[21] 但人们更愿意赋予这一庙堂以唐朝公主的传说，反映出这一处摩崖造像与唐代汉文化之间的某种关系。

其次是二者艺术表现熟练程度不同。萨玛达类型的艺术（包括扎塘寺壁画）从艺术上看，已相当成熟，无论是雕塑，还是壁画，人体比例适中，造型也较圆满，构图紧凑而不僵硬，装饰图案画得更是精美细致。总之，各种艺术因素已融会贯通，显示出

20．参照蒲文成主编《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1990年，第309～310页。

21．关于青海玉树大日如来佛堂的建造、相传唐前期文成公主进藏时曾经此地休息一个月的时间，她令其随从比丘大译师智敏主持，由工匠比丘仁囊泽、杰桑、华旦三人于悬崖上精刻了九尊佛像。后唐中宗景龙四年（710年）唐蕃再次联姻，金城公主见原文成公主主持雕刻的佛像被风雨剥蚀，遂令随从盖一殿堂。公元730年又派人摹刻佛像，修饰、加固殿堂，并在殿门旁刻石记载：“为了祝愿万民众生、赤德祖赞父子幸福平安，佛教昌盛，依照原刻佛像再加工精雕细刻，修盖此殿”。参照蒲文成主编《甘青藏传佛教寺院》309～310页，青海人民出版社1990年。但从原石刻藏文题记的内容看，其中赞普的名字不是赤德祖赞（705～755年），而是赤德松赞（798～815年在位，这两位赞普的名字的确很容易混淆）；主持这一摩崖石刻造像建造的方丈大译师益西洋也主要活跃于9世纪前期；因此这一处石刻造像应该与文成、金城两位公主的时代没有关系。

较高的技术水平。而贝纳沟类型，其造像比例拉得瘦而且长，形体略显呆板，面相不够丰满挺拔，表现手法显然也不够娴熟，尚保持着吐蕃时期人物造型上稚拙僵直的特点。两者放在一起比较，贝纳沟类型艺术显然还处于艺术的早期阶段，朴素而单纯；而萨玛达类型艺术，特别是扎塘寺壁画则已经足够老练，甚至已经相当的圆润和精致了，这是艺术开始成熟的标志。

再次，贝纳沟类型的艺术里完全不见于阗、高昌回鹘等北方艺术因素，它的艺术因素组合相对比较单纯，以佛教艺术的吐蕃化为主（佛菩萨衣冠服饰的吐蕃化），还有一些汉地艺术的影响（八大菩萨的排列方式和侍立的姿势，以及带尖的桃形头光等），甚至印度波罗艺术因素都不是很明确。而萨玛达类型艺术里，可以明显感觉到于阗、高昌回鹘、河西敦煌等地石窟艺术因素的存在。总之萨玛达类型艺术的一个突出特点是它已将多种艺术因素融为一体，最终形成了一种独特的艺术风格，它并不是由固定的两组艺术风格汇合而成的，而是在它的形成中不断地汲取着对自己有利的艺术表现手法。当然，这样一种融多种艺术因素为一体的艺术风格，其形成是需要时间的，甚至是相当长的一段时间，因此它的起源也应当是很早的。

在分析了贝纳沟类型与萨玛达类型的“同”与“异”之后，笔者认为它们之间的“同”是本质上的，但由于年代上及风格上明显的差异使人们忽视了两者的同源同质，找到了它们之间的“同”，也就明确了“波罗／中亚”艺术风格形成中的质的演变过程——它的“吐蕃化”。同时比较两者之间的“异”也同样很有意义，因为这个“异”的实质反映出在一段不短的历史时期里（二百年左右），一个稚拙朴实的艺术样式不断丰满、不断成熟、不断汲取新的营养的过程，它在吸收了于阗、高昌回鹘、河西敦煌等丝绸之路沿线佛教石窟艺术因素滋养补充的同时，印度波罗艺术对它的影响也在加强。它的艺术表现手法不断地成熟，艺术品位与审美性也在不断地提高，并最终形成了一个成熟而具有高起点的“波罗／中亚”艺术风格。这一风格在扎塘寺壁画——这个11世纪末期的卫藏寺院艺术中达到顶峰，也最终划上一个完满的句号，12世纪以后，这种艺术风格逐渐被新的艺术样式所替代，但这一段的辉煌却是永恒的。

第三节
关于“中亚”问题的讨论(下)

一、“中亚”化的多元化性格

据藏史载，阿底峡在卫藏传教后不久，颇为当时卫藏佛教艺术的粗劣不堪所忧虑，于是他带信给东印度著名寺院超戒寺，请那里的画家为他精心绘制三幅唐卡，以此作为噶当派的佛画摹本。很显然，在阿底峡时代卫藏已经流行着佛教艺术，但这种佛画在阿底峡看来很不规范。其不规范自然是阿底峡以印度波罗艺术样式作为衡量标准的，以他的眼光看，11世纪流行于卫藏的“萨玛达类型”中的波罗样式当然是既不纯粹也不典型。而这个不典型和不纯粹的原因正是因为“萨玛达类型”中的波罗样式已明显“中亚”化了。实际上“萨玛达类型”——“波罗/中亚”艺术风格最实质的特点正在于“波罗”样式的“中亚”化，从11世纪卫藏最具代表性的两组艺术遗存——艾旺寺雕塑和扎塘寺壁画看，“波罗”样式的“中亚”化程度已相当深刻，也已经相当完整。

当然，“中亚”化最实质的部分由吐蕃艺术家完成，与“中亚”文化内涵的综合性并不矛盾，藏族艺术家历来就非常善于综合利用各种外来的艺术因素，他们在艺术表现时很少有门户之见，艺术上采取“拿来主义”也没有任何思想负担，实际上这也体现了西藏艺术的一贯特点—— 在不断地吸收着各种各样域外艺术因素的同时，也在不断地将它们本土化。

以往诸家之所以对“中亚”的解释显得有些似是而非，或以点盖面，有两个原因：一是未能抓住“中亚”化的本质特征；二是吐蕃的艺术家在进行这一改造的过程中确实吸收了敦煌、于阗、高昌回鹘等地的佛教艺术表现因素，换言之，他们在为菩萨换上吐蕃王室成员服饰的同时，在具体的技法上，特别是一些细节表现上，

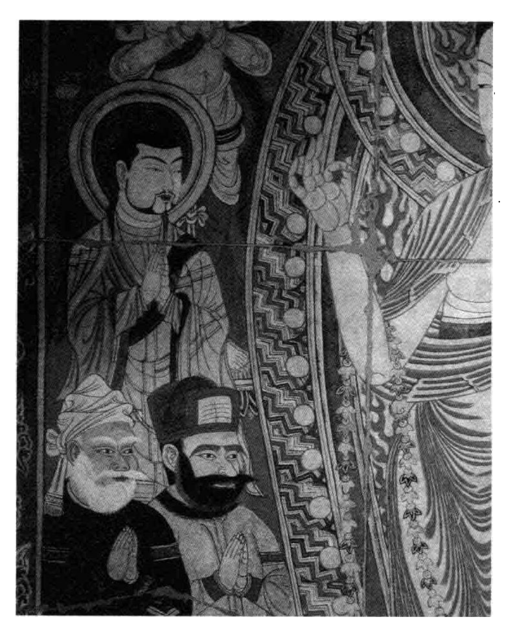


图 149. 高昌回纥时期伯孜克里克石窟壁画

诸如背光的装饰图案，衣褶的处理，须发的勾勒，以及立体明暗的技法等，借鉴了于阗、敦煌、高昌等地佛教美术的表现手法（图 149），内容与形式的复杂化确实给研究者带来相当多的困惑，当然它也从另一角度证实了这个“中亚”确实是西北诸多民族艺术的融会贯通，因而用“中亚”这种泛指也许比“于阗说”、“西夏说”或是“吐蕃说”这种特指更有包容性。

“波罗／中亚”艺术风格的突出特征是“波罗”样式已在很大程度上“中亚”化，这个“中亚”实际上是指那些与印度波罗艺术异质的艺术内容或表现手法，它的范围本身就很宽泛，既可以是吐蕃的，也可以是西域于阗的，抑或是高昌回鹘的，也可能与敦煌汉式佛教艺术相关。前面我们已经指出，学者们争论不休的正是这个“中亚”的具体内涵，每一种结论的得出也都有一定的根据，但又不免有些以点盖面之嫌。其实之所以会出现这样多歧义，还是因为这个“中亚”实在蕴藏着丰富的内涵：有着“波罗”面相的佛菩萨常常会让人联想到“北魏至唐代的雕塑”气质；袈裟的广袖宽袍飘逸中透着“汉”风；菩萨们身着厚重长袍，足蹬牧人长靴，宝冠后面的吐蕃式缠布高头髻等又绝对是吐蕃贵族服冠的翻版；而菩萨佛像面部的立体明暗处理手法里分明保留着于阗特有的“凹凸画法”；佛背光环带上的卷草纹则明显地体现出高昌回鹘佛教艺术的余韵。难怪一个“中亚”会如此之多的歧义，这里面既可以看到汉地艺术的某些风格，也能见到西域艺术的影响，又有高昌回鹘的某些表现手法，更显示出吐蕃艺术的综合与创新性格。确切地说这个“中亚”已经是一个融多种艺术因素为一体的东西，很难用某一地区性的艺术风格一言以蔽之。因此，与其不休地争论这一个“中亚”为何，不如承认它的多元性。

除了“波罗／中亚”艺术风格的多元性格外，11 世纪卫藏的“波罗／中亚”艺术的成熟与精致显然是不容置疑的，阿底峡对它的不屑一顾主要是出于维护印度波罗艺术正统性的需要，“中亚”化实在已将原有的波罗样式改造得面目全非了。不

过客观地说，“萨玛达类型”的雕塑与壁画从艺术角度看其制作非常讲究，整体艺术水平并不低，具有较高的审美价值。杜齐曾这样描述他第一次见到艾旺寺正殿那些金碧辉煌的雕塑时的心情：“在我走进正中殿堂的那一瞬间，我感受到一种震撼，这震撼来自塑像雄浑的气势和精致的装饰性。”[22] 米歇尔·汉斯曾这样评价扎塘寺壁画：“就笔者所知，这一独特的壁画风格，无论是年代上的古老还是它在艺术史上的重要性，都是西藏其他壁画所不能比拟的。”[23] 笔者第一次见到扎塘寺壁画时，曾深为其艺术表现的精湛而感叹，这些壁画虽然只是作为雕塑的补白，但其整体构图上的从容不迫、色彩表现的沉静绚丽以及细节处理上所特有的细腻精微都给人以深刻印象。

无论是这一艺术风格的多元性格，还是这一艺术圆满精致的程度，它们都提醒我们：这样一个融各种艺术因素为一体，且精致娴熟的艺术风格，其形成不可能一蹴而就，它需要时间、地理、文化环境等诸多条件。从时间上看，各种艺术风格融会贯通，重新组合建构，并逐渐走向成熟与精致，不是短时间内就可以完成的，它需要一个较长的时段。换言之，“波罗／中亚”艺术风格虽然出现于11世纪的卫藏，但它的形成却非常早，从前面贝纳沟类型的产生看，它早至9世纪初的吐蕃王朝时期，当然从9世纪初的贝纳沟类型走到11世纪初的萨玛达类型，中间经历了足够长的历史时间，它如何能够走过来，并不断地完善和发展，需要一个良好的环境。也就是说，“波罗／中亚”艺术的形成是需要条件的：首先需要一个在公元9～10世纪期间佛教文化能够长期稳定发展的社会环境，宗教艺术的发展与成熟一定要有正常甚至是繁荣的宗教社会为其背景；其次它还需要一个多种民族文化能够相交汇、相融合的文化通道，而9～10世纪的卫藏吐蕃是缺乏上述条件的。

9～10世纪正好是卫藏地区佛法不通的时期，从8世纪中叶朗达玛灭佛到后弘期佛教复兴之始，期间至少有一个世纪为佛教的黑暗时期。978年鲁梅等人从多麦带回佛教火种，“下路弘法”的

22．［意］杜齐《江孜与江孜一带的寺院》第一卷“寺院考察”，第135页，1945年。

23．附原文：“To this author's knowledge, in terms of style, early dating and art historical importance, these extraordinary murals are without comparison in Tibetan painting.” by Michael Henss, *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa*. Orientations, Vol.25, No.6, June, 1994.



图150 青海尖扎县智合寺



图151 青海西宁北禅寺。在青海省尖扎县智合寺与西宁北禅寺的洞窟里面保存着宋代的早期壁画残片，其风格大致属于西北宋代的地方风格，与同时期敦煌艺术有密切联系。

传教活动最初主要利用吐蕃古寺，他们最早建立寺院，史载是在10世纪末叶（996年），而大规模的建寺活动还要更晚些，卫藏在佛教复兴之初，百废待兴之时，很快便成就出如此成熟的艺术样式既缺乏时间的积累，更缺乏一个佛教文化长期持续稳定发展的社会基础。最重要的还是"波罗／中亚"艺术风格的多元性决定了它地理位置上的特殊性，它应该处于一个印度、汉地、西域、回鹘以及吐蕃诸多艺术因素能够相互汇聚和相互融合的文化通道上，9～10世纪的卫藏处于内缩和分裂状态，显然并不具备这一条件。因此，更为合理的解释是"下路弘法"在佛教艺术活动上采取了"拿来主义"，直接向卫藏引进了一种成熟的艺术样式（图150、图151）。

二、"中亚"化与西北丝绸之路

在卫藏处于分裂状态，百余年佛法不存的9～10世纪之际，能够让西北诸族艺术相互交流融合的通道唯西北之丝绸之路，唐大中年间，卫藏吐蕃的军事势力退出河西走廊，而此时衰弱的唐王朝也已无力西顾，河西走廊最初由敦煌归义军政权控制，但失去中原王朝强有力的后盾，很快就丧失了大部分控制区，晚唐时狭长的走廊已被嗢末（凉州）、回鹘（甘州）、吐蕃（甘州西界）、归义军曹氏政权（沙、瓜州）瓜分殆尽[24]，走廊西界又有高昌回鹘（又称西州回鹘）和丝路南道上的于阗国。当唐朝与吐蕃两个强势先后从走廊撤出后，河西走廊必然成为各民族分治的走廊，晚唐五代时，没有哪一个民族能够真正灭掉别国独占走廊，因此在相当长的一段时期里，各个民族的割据政权反倒能够相安无事，友好往来。当时各民族政权之间通婚联姻的现象亦比比皆是，归义军曹氏集团西与于阗联姻，东与甘州回鹘结亲；至于回鹘与吐蕃，更是"近世以来，代为亲家"[25]。五代时中原王朝走马灯似的改朝换代，但丝路上的各国均与中原王朝保持着密切的联系，于阗国使与沙州使，甘州回鹘贡使及吐蕃使等各国朝贡使臣常常

24. 参照汤开建《关于公元861年至1015年凉州地方政权的历史考察》，《西藏研究》1988年第3、4期。

25. 李焘《续资治通鉴长编》卷346，神宗元丰七年六月己巳条。

结伴同行至中原朝廷，在各国通好，相互往来的基础上共同保持着丝绸之路的畅通无阻，也正是在这样一种各派政治力量平衡均等的背景下，晚唐、五代、北宋前期这一个半世纪里，才会出现一个吐蕃、回鹘、党项羌人、嗢末、汉族等西北诸族经济文化最大限度交流融合的时期。在走廊的诸强族文化中，吐蕃文化自中唐开始就是重要一极，晚唐以后回鹘逐渐强盛，河西吐蕃文化也不可避免地受到西北其他民族文化的影响，从史料记载看，晚唐五代至北宋年间，西北各民族文化的交流主要反映在经济和宗教文化方面，而宗教、经济文化的力量往往更具有渗透性，也更为长久深入和潜移默化。

西北诸民族文化的交流融合从9～10世纪敦煌莫高窟、榆林窟佛教艺术及高昌伯孜克里克石窟的回鹘佛教艺术里得到相当充分的体现（图152、图153），敦煌石窟自五代开始回鹘艺术风格渐浓，到了敦煌的北宋及西夏时期，回鹘艺术在敦煌莫高、榆林两地的石窟群里似已占据主要地位。公元11世纪初，丝路最西端的于阗大

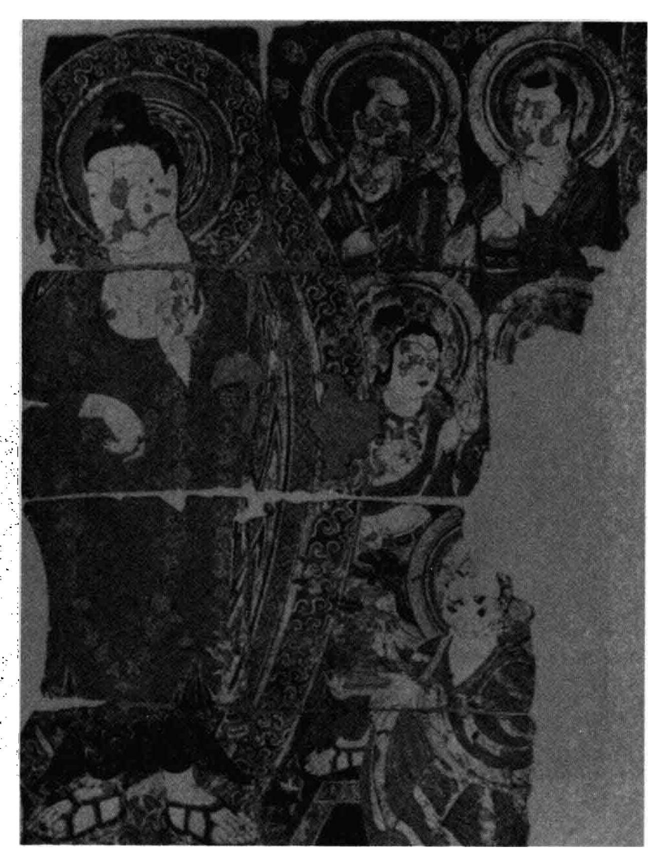


图153　高昌回鹘壁画

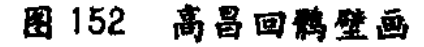
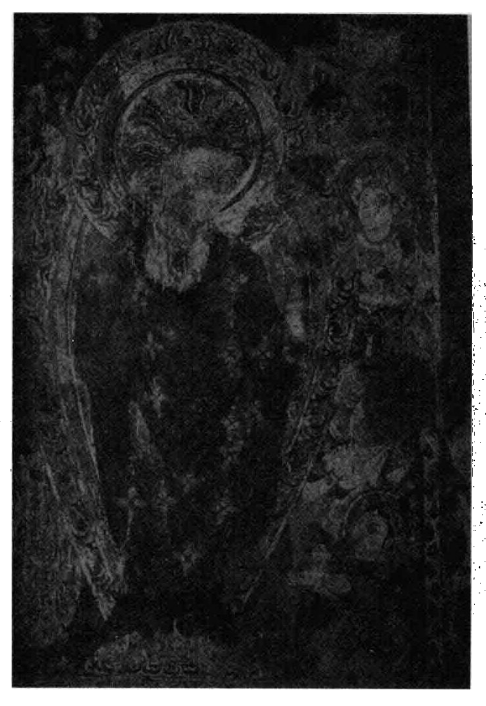


图152　高昌回鹘壁画



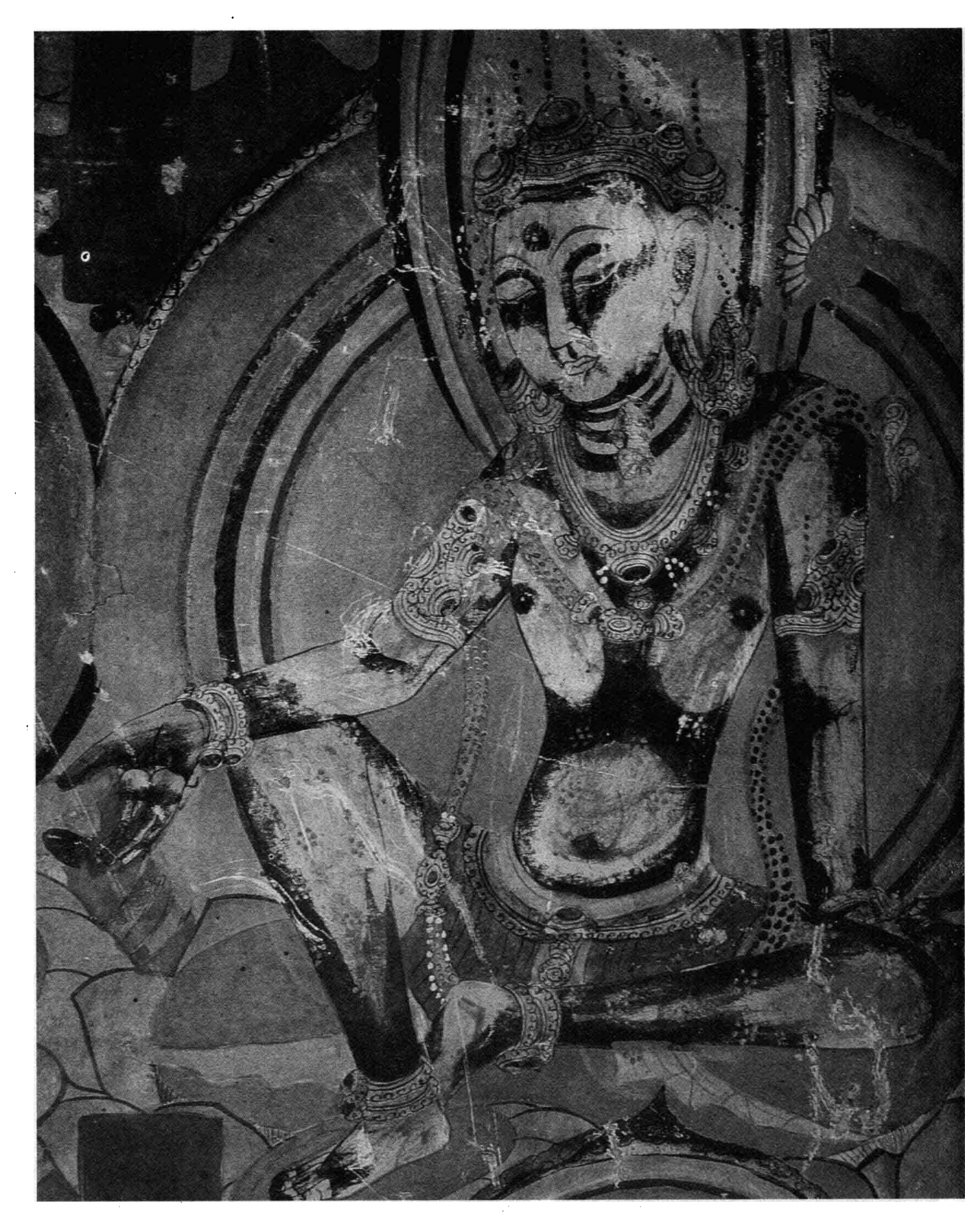


图154　敦煌莫高窟第14窟波罗风格密宗壁画

宝佛教王国因葱岭之西黑汗王国的东侵而败落，大量佛教徒与艺术工匠们顺着丝绸之路向东逃亡，为河西走廊的佛教艺术中注入了更多的西域美术因素。与此同时，在10世纪左右高昌回鹘人的伯孜克里克石窟壁画里，人们又分明能够感受到敦煌艺术西去的影响，笔者在西宁考察时见到宋代北禅寺残留的壁画，其风格与同期敦煌回鹘艺术之风颇近似，它应当是走廊佛教美术南传的一支，可见9～10世纪期间，河湟鄯州的佛教美术与河西走廊的艺术即使不是一体化，也有很明显的相似性。10世纪后期起，河西走廊已渐为西夏党项逼迫，1036年则全线被西夏所占据，但这期间河西走廊上的诸族文化交融的势头并未减弱，敦煌（沙州）佛教艺术中回鹘艺术色彩愈见其浓厚，两者相互融合的确已相当明显。敦煌美术方面的研究者们也是近年来才从敦煌的传统样式中剥离出沙州回鹘艺术风格[26]，可见沙州回鹘艺术实际上与敦煌的传统样式并无显著的区别，它们在艺术上的融合交流显然已相当深刻。

9～11世纪期间西北地区诸族佛教艺术的相互影响、相互融合在敦煌石窟壁画雕塑中留下深刻的烙印，事实上晚唐、五代、北宋及西夏前期这段时期（二百余年），河西走廊内吐蕃、回鹘、汉族诸族的艺术有明显的融合趋势，敦煌壁画基本上流行着相似的风格样式，这一风格样式可以看成是西北各民族文化艺术的结晶。

丝路在9～11世纪期间不仅是西北诸族经济文化交流的文化通道，如前所述也是印度波罗艺术进入中国境内的唯一通道，印度佛教美术东渐长达一千余年，但在中国境内除早期外（魏晋时期）几乎见不到非常纯粹的印度佛教艺术样式，究其原因一是因为佛教东渐主要走的是丝绸之路，在这条极漫长的丝路上印度佛教艺术样式不断地被丝路上的中亚小国（这里的中亚指帕米尔以西的中亚五国及巴基斯坦、阿富汗等国）解读和改造，比较而言，中亚的犍陀罗艺术对汉传佛教的影响远比正宗印度本土的马土腊艺术更具影响性。二是即使能够进入东亚的印度佛教艺术也很快被东亚传统艺术包围，犍陀罗艺术进入中原后便很快被华夏气质

26. 见刘玉权《沙州回鹘石窟艺术》，载《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1997年。

所改造，以敦煌为例，敦煌滥觞于东晋，其早期风格与其说是受印度影响，莫若说直接受惠于西域佛教艺术样式，而且很快便形成了民族特色鲜明的雕塑与绘画风格——人们一般称之为敦煌艺术风格。

隋唐时期是敦煌艺术的鼎盛期，佛教艺术已经完全中国化，敦煌石窟艺术既显示出壮丽大器又不失细腻精致的盛唐风格，也不乏婉约清丽的晚唐气质，总的来说，敦煌在盛唐以前基本上保持着一个强劲发展的势头。但从中唐开始，特别是晚唐以后（中唐虽为吐蕃占领时期，但敦煌石窟艺术尚延续着盛唐的余韵），敦煌传统样式中不断地融入了新的艺术因素：吐蕃占领时期来自吐蕃一系的艺术因素；晚唐以后这种“蕃羌”化的趋势并没有特别减弱（晚唐五代藏经洞的帛画最能反映出这种“蕃羌”化的趋势，这里的“蕃羌”更多的是针对河西羌蕃民族而言的）；五代北宋时期敦煌石窟艺术一方面具有浓厚的家庙化倾向，另一方面回鹘佛教艺术的样式也逐渐清晰起来；特别值得注意的自晚唐开始直至北宋前期，印度波罗艺术样式也在源源不断地进入河西走廊，但这一支艺术影响也像似走廊上的其他民族的艺术传统一样，只是河西走廊上的一支而已，甚至长期以来都没有引起敦煌学术界对它的格外关注。敦煌地处祖国西部边远地区，其艺术传统中原本就很能包容西部地方艺术特色，多种民族艺术风格的融合对于敦煌并不是个奇怪的现象，因此波罗艺术即使出现在敦煌也只是为色彩绚丽的敦煌又增添了一抹奇特的色彩而已(图154)。

总而言之，9～11世纪的丝绸之路不仅是印度“波罗”密教艺术向中国传播的唯一通道，丝路更是西北诸族文化融合交流的重要通道，凉州吐蕃、甘州回鹘、沙州归义军汉族政权，西域于阗国等活跃于斯，晚唐、五代及北宋丝路上诸族艺术的相互交融与相互影响已颇具浓度与广度。显然，远在青藏高原上的“波罗／中亚”艺术，其形成的文化基础正是在于9～11世纪西北诸族文化艺术最大限度的融合交流，“波罗／中亚”艺术形成过程中丝绸之路作为文化通道的作用是不容忽视的。

第六章　宗喀吐蕃文化

· “下路弘法”的源头在安多藏区的丹底寺。

· “萨玛达类型”艺术的源头在安多藏区的玉树地区。

· 结论：安多藏区是“下路弘法”和“萨玛达类型”艺术共同的源头。

无论是“下路弘法”的宗教源头，还是“萨玛达类型”的艺术源头，都让我们一次次地把目光转向9～11世纪的青海东部和东南部，这个在古代藏文中称之为“多麦”的地区（今称安多藏区)。“多麦”在西藏后弘期佛教复兴（教义体系与艺术体系）中扮演着重要的启蒙作用。宗教与艺术的源头指向同一个地方，当然不是一个巧合，但以往人们并没有注意到这两者之间的联系。杜齐认为后弘期最早的萨玛达类型，一支主要源头来自南面的印度；另一支来自北方的于阗。两者在后藏的一个小庙（艾旺寺）汇合——“波罗／中亚”艺术风格才得以形成。如此，该风格的形成与“下路弘法”来自丹底并无关系，宗教与艺术居然来自不同的方向。由于杜齐的影响很大，人们长期不能从这一思路里走出来。

然而，历史的发展从来都不是偶然的，即使是看上去似乎是偶然的，其背后也一定隐藏着某种必然性，“波罗／中亚”艺术风格的形成也是这样。“波罗／中亚”艺术风格形成的背后必须具备两个关键的条件：一是它必须通过西北的丝绸之路，才可能完成印、蕃、汉、回鹘、于阗等多种艺术因素的融合；二是它又必须是吐蕃的，因为只有吐蕃的艺术家才会进行这样的“中亚”式的改造，并将这多种因素融为一体。换言之，这个“吐蕃”在9～11世纪应该是位于丝绸之路上的一个民族，那么这个“吐蕃” 便只能是“西北吐蕃”，而不是卫藏（乌斯藏）吐蕃。西北吐蕃不仅有相当部分遗民曾散处于丝绸之路上，更重要的是西北丝绸之路在10世纪末叶到12世纪初因西夏的侵逼而被迫改道青海（史称青海道)，从而使西北吐蕃正好处于丝绸之路的中心位置，成为11世纪西北丝绸之路的枢纽，这样，西北吐蕃与丝绸之路就在这个特定的历史时段里位于同一个坐标上。

第一节 关于西北吐蕃的历史综述

一、关于西北吐蕃

“安史之乱”以后，吐蕃趁唐朝北方之虚，占领了西北丝路一线。大半个世纪的时间里，丝绸之路成为吐蕃王国的内环贸易通道，对丝绸之路的控制，使吐蕃国力更为强盛，经济也更为富庶繁荣。这段历史时间内，吐蕃与西北丝绸之路的关系无疑是密切的，丝绸之路完全就在吐蕃的控制之下。但9世纪中叶以后，吐蕃因内乱而势弱，很快退回卫藏本土，这以后的乌斯藏（卫藏）吐蕃因分裂内乱而呈内缩状态，不仅与西北丝绸之路上的诸国不再联系，晚唐、五代、北宋的汉文史料里也不再见乌斯藏吐蕃的蛛丝马迹。乌斯藏吐蕃与西北丝绸之路重新建立联系应该是在西夏中后期（西夏仁宗时期），她与中原内地隔绝状态似乎也是在元代以后才真正结束。

从前面的讨论看，11世纪发生于卫藏地区的“波罗／中亚”艺术风格的形成与发展与西北丝绸之路均有密切关系，而从我们对扎塘寺壁画所作的艺术分析看，它不仅与西北丝绸之路这条民族走廊有密切关系，与北宋的中原文化也未必真正隔绝。于是问题就出现了，既然9～11世纪卫藏吐蕃不太可能与西北丝绸之路有直接的关系，那么西北丝绸之路是如何对卫藏佛教艺术产生作用的呢？

其实，西北丝路之所以能够对远在青藏高原腹地的卫藏后弘期佛教文化产生影响，北宋的中原内地文化之所以能够与卫藏吐蕃发生联系，能够对11世纪“波罗／中亚”艺术风格的形成发挥作用，并非是丝路诸国或中原内地与卫藏吐蕃之间直接文化交流的结果，而是通过西北吐蕃（甘青地区吐蕃）这一重要中介，事实上，产生于青海玉树地区的贝纳沟类型，也还是由西北地区的吐蕃艺术家们完成的。

我们说"波罗／中亚"艺术风格的创造者是吐蕃的艺术家们，但这个"吐蕃"却不是卫藏吐蕃，而是西北吐蕃。也就是说，9～10世纪形成的"波罗／中亚"艺术风格的真正创造者应为西北吐蕃，而西北吐蕃之所以能够成为"波罗／中亚"艺术样式的创造者取决于以下条件：

1．目前所知最早的"波罗／中亚"艺术风格的雏形出现在西北吐蕃境内，它就是公元9世纪初造于青海玉树贝纳沟文成公主庙的吐蕃摩崖石刻造像群即"贝纳沟类型"，佛教艺术的"吐蕃化"出现在这里显然与吐蕃王朝时期这一地区文化的双重性格相关。

2．西北（甘青）吐蕃位于汉藏、羌藏、藏回（鹘）等诸多民族杂居的地区，她本身与西北丝路有着千丝万缕的联系，具备多种民族文化交流的条件。9～10世纪不仅印度波罗艺术通过丝路可以抵达这里，而且西北诸民族艺术因素也可以在这里汇聚，"中亚"的多元化只能产生在这样的地区。印度波罗风格与中亚艺术的融合具备了其应有的条件。

3．西北吐蕃与卫藏吐蕃两者的最主要的区别在于9～10世纪期间，西北吐蕃的佛教文化不曾出现过卫藏地区那样大的断裂，相反她的佛教文化不仅持续稳定的发展，而且非常繁荣，换言之，卫藏佛法不通的"黑暗时期"正是西北吐蕃社会佛教文化的繁荣时期，这一社会环境无疑为佛教艺术的形成、发展和成熟提供良好的基础。

4．西北吐蕃社会迎来重大发展始于9世纪中叶(恰恰是在吐蕃王朝灭亡以后)，10世纪后期北宋与之结成"宋蕃"抗夏战略联盟，丝绸之路改道于青唐城（今西宁市），这两个政治与经济上的重大变化，极大地促进了西北吐蕃社会的繁荣发展，10～11世纪正好是西北吐蕃社会获得发展的黄金时期。

总之，在整个9～11世纪期间，特别是在卫藏后弘期初期阶段，西北吐蕃在沟通青藏高原卫藏吐蕃文化与西北丝绸之路诸国，以及与北宋中原王朝之间文化交流中所发挥的中介作用，可能远远超过了我们今天的估计，而西北吐蕃对于卫藏这一藏族文化腹心区域后弘期之初期——藏传佛教文化形成的前期阶段，所特有的建设性与影响力，也是我们今天应该给予重新认识和重视的。

在9～12世纪的西部边疆史里，划分出乌斯藏吐蕃与西北吐蕃这两个概念是很有必要的，其实，这也并不是人为的划分，而是一种历史的存在，虽然在历史文献中他们都以"吐蕃"的名字出现，但在相当长的一段历史时期内，他们却是两个不

同的地理和政治势力的概念。事实上，晚唐、五代和北宋中原王朝历史典籍中的“吐蕃”或“蕃族”也仅指西北吐蕃——后吐蕃时期遗留在西北地区的吐蕃部族，这一时期真正与北宋王朝有密切来往的也是这个西北吐蕃，而不是卫藏吐蕃。同时期的西夏与辽国也都对不同地区的“吐蕃”人有不同的称谓，在西夏文献里有“蕃”与“西蕃”之分；辽史中则分得更细，它将9～11世纪的吐蕃分成西蕃、大蕃、小蕃和吐蕃四种[1]，它们可能分别代表着河西甘州吐蕃、河西凉州吐蕃、河湟吐蕃甚至乌斯藏吐蕃等。

西北吐蕃与卫藏吐蕃这两条线索的端倪，其实早在吐蕃时期就已出现，“安史之乱”之后，青藏高原上的吐蕃迅速扩张，占领了西北丝绸之路沿线，成为西部一个庞大的势力。此时“吐蕃”对外尽管是一个整体的感觉，但其内部却明显划分为两个部分——“蕃”与“大蕃”，西北地区在整个吐蕃中属于“大蕃”，并没有被归属于卫藏之“蕃”，它与卫藏无论是地理、民族概念、还是宗教文化上区别都很明显，因此这个时期虽然没有西北吐蕃的称呼，但西北吐蕃的萌芽发展肯定要追溯到这一时期。

9世纪中叶，吐蕃王朝崩溃，其政治军事势力随之撤出西北丝绸之路回归卫藏，在西北留下了大批的吐蕃遗民。这些吐蕃遗民后来构成西北吐蕃的主体，也是本文要重点阐述的对象。西北吐蕃在吐蕃王朝灭亡后一度无所依靠，后呈自行发展之势，通过一个世纪左右的集结，逐渐形成贯穿于北宋时期的两个首尾相接的吐蕃地方政权——凉州吐蕃政权和河湟唃厮啰青唐吐蕃政权，西北吐蕃政权特别是唃厮啰吐蕃不仅在10～11世纪成为中国西部地区政治经济及战备格局中一个举足轻重的势力，而且在相当长的一段时期里，也使河湟地区成为西北丝绸之路的重要枢纽。也正是因为西北吐蕃是卫藏吐蕃分裂衰弱的时期崛起的一股势力，并在一段时期内保持着盛势，它才可能对后弘期卫藏佛教文化的复兴产生重要影响。

西北吐蕃在当代藏区的概念中就是安多藏族地区（图155、图156），然而除了写于19世纪的《安多政教史》外，西北吐蕃在藏

1.《辽史》卷46；K.魏特夫、冯家昇《中国社会史：辽》第108～109页，1949年，费城。转引自[意]L.毕达克《吐蕃与宋、蒙的关系》，陈得芝译，载《国外藏学研究译文集》第一辑，1986年，第173页。



图155　湟水流域



图156　西宁北禅寺

史中鲜有记载，但大量优秀的藏传佛教高僧出于安多藏区却一直是个公认的事实。除了早期的喇钦·贡巴饶赛外，12 世纪创建直贡噶举派的仁钦贝（1143～1217 年），14 世纪创建格鲁派的宗喀巴大师（1357～1419 年）以及诸多达赖喇嘛、班禅的经师等，都出自这一地区。[2] 历史上，河湟藏传佛教寺院以多出名僧而享誉于世，除了上述这些创建教派的重要高僧外，河湟地区佑宁寺的二世章嘉阿旺罗桑却丹、三世章嘉若贝多杰、七世章嘉罗桑巴丹丹贝仲美，佑宁寺的三世土观罗桑却吉尼玛和三世松巴堪布益希班觉，塔尔寺的六世色多罗桑楚臣嘉措，广惠寺的四世敏珠尔绛白却吉丹增赤列，以及近代古雷寺的喜饶嘉措大师、才旦寺的才旦夏茸活佛等，都是精通佛典群籍、著述等身、蜚声学林的安多藏族大学者。

安多不仅向卫藏地区输送优秀人才，也向元明清三朝的中央政府输送高僧，他们在联系和密切卫藏与中原王朝的关系上一直起着重要的桥梁作用。出生于今青海省化隆县的桑哥元代官至总制院使尚书平章政事、尚书丞相兼总制院使、进阶金紫光禄大夫，曾整饬吏治，整顿财务，完善驿站制度等，协助元皇室做了许多重大事情。[3] 出生于今青海称多县的噶阿尼胆巴（法名贡噶扎巴）曾是元初声名显赫的国师，《元史·释老传》称他“传习梵秘，得其法要”，在元廷多次主持朝廷各种佛事活动，元皇庆年间追号“大觉普慈广照无上胆巴帝师”。另外出生于今甘肃岷县的班丹扎释巴藏卜是明初统治者着力扶植的西番僧人之一，在明成祖永乐年间多次奉旨出使乌斯藏等地，深得朝廷信重，由于他在维护朝廷统一，藏汉民族团结及促进藏汉文化交流诸方面所作出的杰出贡献，明景泰三年（1452 年），代宗晋封班丹扎释为“大智法王”，使其成为继乌斯藏三大法王之后的第四位法王。[4] 到了清朝，中央王朝更是针对河湟地区藏、蒙古、土族普遍信仰藏传佛教的实际，而采取了“兴黄教，以安众蒙古”的策略，封授宗教上层人士以控制和安定藏区和蒙古地区。这期间的一个重要举措就是设置驻京呼图克图，有清一代，青海格鲁派上层高僧因其“安抚蒙

2. 相传清康熙年间，在拉萨一次传召会上辩经取得格西学位的五名学僧中就有三位来自青海佑宁寺，另外不少来自青海的学僧后来成为卫藏大寺院中著名高僧，如曾荣升格鲁派最高僧职的甘丹赤巴、二世却藏罗桑丹贝坚赞，七世达赖喇嘛的经师阿旺却丹，八世达赖喇嘛的经师阿旺曲扎，九世达赖和十世达赖的经师阿旺年智等。参照蒲文成《河湟地区藏传佛教的历史变迁》，载《青海社会科学》2000 年第 6 期。

3. 黎宗华、李延恺《安多藏族史略》，青海民族出版社，1992 年，第 94 页。

4. 参照陈楠《大智法王考》，载陈楠著《藏史丛考》，民族出版社，1998 年，第 223～241 页。

番”的特殊地位，颇能发挥“驻锡京畿，夹辅皇室”的政治作用，在清代驻京的12位呼图克图里竟占到7位[5]。乾隆五十一年（1786年）钦定的驻京喇嘛班次时，任左翼头班的章嘉活佛和任右翼头班的敏珠尔活佛均为青海河湟地区的大活佛。尤其是历代章嘉呼图克图及国师，成为内蒙古地区的最高佛教领袖，地位与达赖、班禅相若。这些人物在元明清三朝之所以能够成为中央王朝联系蒙藏民族的重要纽带和桥梁，与河湟地区藏传佛教寺院文化特殊的历史作用和政治特点是分不开的。

5. 这七位驻京呼图克图是青海佑宁寺的章嘉、土观、塔尔寺的阿嘉、拉科、赛赤（本寺为拉莫德千寺），广惠寺的敏珠尔和东科寺的东科尔。见蒲文成《青海是藏传佛教文化传播发展的重要源头》，载《青海民族学院学报》，1998年第2期。

二、西北吐蕃中的河湟吐蕃

西北吐蕃分布的地理范围很大，晚唐至北宋期间，吐蕃遗民部落的聚居或散处于青海的全部，甘肃的大部，四川的西北部及陕西、宁夏的部分地区，总之，东起陇山之首，西至阳关之西，南抵陕西沿边，北至宁夏诸州均有其部落族帐居住。《邵氏闻见前录》卷13载：“吐蕃在唐最盛，至本朝始衰。今河、秦、邈川、青唐、洮、岷水至阶、利、文、政、绵州、威、茂、黎、移州夷人，皆其遗种。”韩琦言：“泾原、秦凤两路除熟户外，其生户有蹉库、尔珠、德古、巴哩城、拉家城、鸱枭城、古渭州、康谷、洮、河、兰州、叠、岩州，连总噶尔（宗哥）、青唐城一带，种类无知其数。”《新五代史 · 于阗传》称：“自灵州渡河至于阗，往往见吐蕃族帐。”“唐末，瓜沙之地复为所隔。然而其国亦自衰弱，种族分散，大者数千家，小者百十家，无复统一矣。自仪、渭、泾、原、环、庆及镇戎、秦州暨于灵、夏，皆有之，各有首领，内属者谓之熟户，余谓之生户。”可见其分布之广。



图157　青海玛域（黄河）一带风光

西北吐蕃在唐末五代、北宋初年的分布地区很广，其中我们关注的主要是河湟地区（图157、图158）的吐蕃，因为对卫藏后弘期下路弘法产生重大影响，对卫藏的“波罗／中亚”艺术风格，以及对扎塘寺壁画真正产生影响的主要是河湟吐蕃文化，我们讨论的主要焦点也集中在河湟吐蕃。



图158　青海宗喀（湟水）一带风光

“河湟”一词最早出现于汉代，《后汉书·西羌传》有“乃度河湟，筑令居塞”的记载，这里的“河湟”指今甘青两省交界地带的黄河及其支流湟水。后来“河湟”逐渐演变为一个地域概念，指黄河上游农区和湟水流域，即今青海省境内包括贵德、尖扎等黄河沿岸地区在内的东部农区和甘肃省的临夏回族自治州。[6]

从历史上看，河湟地区的历史是多种色彩构成的：西汉之前，河湟两岸，九曲牧地，祁连山下和江河源头等地是西羌诸部的游牧之地。两汉及三国时期（公元前 121 年～公元 4 世纪），湟水流域大体上属于中原王朝的经营范围。十六国至隋代，河湟地区曾建立过数个少数民族地方政权，特别是吐谷浑从枹罕（河州）起家建立吐谷浑国，常与北宋争夺河湟。隋代至唐代中期，湟水流域为中央王朝的管辖之地，但整个唐前期河湟之地始终都是唐朝与吐蕃争夺战的重要战略之地。唐中期至元代，湟水流域基本上是吐蕃经营的区域，即使是在晚唐吐蕃军事势力退出西北地区之后，这一区域也是吐蕃文化占统治地位的地区，北宋便因势利导以河湟唃厮啰吐蕃政权扼制西夏。12 世纪以后河湟则由西夏经营，这期间西北吐蕃是这一地区的主要居民。元明清三朝，河湟地区又重新回到中原王朝的管辖范围之内，河湟地处青藏高原和黄土高原的交接地带，是内地连接广大藏区的纽带区，因此元明清三朝的中央王朝无不把经营河湟作为安定边陲，对藏区实行有效统治的施政方略。

湟水流域早在西汉武帝时已归属于中原王朝版图，武帝时大事开拓，西北置河西四郡辖有河西走廊及湟水流域，西汉经营河湟为的是“隔绝羌胡”，从战略上左屏陇西，后护甘凉，公元前 121 年西汉进军湟水流域，占而有之，在经营河西走廊的同时也在湟水流域设置郡县，移民实边，逐步建成河西五郡之一的金城郡的基本地区。当时在今西宁市一带设“西平亭”，在今西宁市东乐家湾对岸湟水之北设“东亭”[7]，设军政建置实行行政管理，进行屯田开发。元鼎六年（前 111 年）西汉在击败先零羌人的反攻后，与设张掖、酒泉二郡的同时，在西平亭以西设临羌县，以东设破

6．蒲文成《河湟地区藏传佛教的历史变迁》，载《青海社会科学》2000 年第 6 期。

7．汉制，亭或燧，为哨所，筑有小城堡，驻兵数十人，由候长管理。若干亭组成一障，有较大的城堡，由候官管理。各候长、候官由都尉管理，都尉驻在郡城或县城内。参照芈一之《论西海郡的兴废》，载《青海民族学院学报》（社会科学版），1984 年第 1 期。

8．《后汉书·西羌传》。但王莽所建西海郡只存在了 15 年的时间，《西羌传》记载：“时王莽末，四夷内侵，及莽败，众羌遂还据西海为寇。”

羌县，以后又设其他县。“至王莽辅政，欲耀威德，以怀远为名，乃令译讽旨诸羌，使共献西海之地，初开以为郡，筑五县。”[8] 东汉时进一步广开屯田，东汉和帝永光元年（89年）发湟中兵六千，掩击烧当羌首领迷唐，迷唐退入大小榆谷，永光五年（93年）东汉又出兵“攻迷唐于大小榆谷”，迷唐退出大小榆谷，远依赐支河曲的发羌。东汉遂在东西邯（今青海化隆南）建屯田五部，在逢留河建屯田二部，在逢留河北岸建屯田二十七部，将屯田中心由湟中移到河曲地带。但因羌民反对，又受金城、陇西、北地羌人起义的牵制，推行不久即废。东汉末建安中曹操时，在湟水流域新设西平郡，郡城设在宜农的今西宁市，魏蜀两国曾长期争夺河湟。隋大业五年（609年）平定吐谷浑后，中央王朝更置四郡于西海（青海湖）以西大片土地，唐朝以后，湟水流域一带的首府称“鄯州”（西宁以东），天宝初一度州改郡，鄯州又改回西平郡，乾元初又改郡为州，仍称鄯州。

安史之乱起，唐朝边兵东调平叛，河陇一带空虚，吐蕃乘机侵入唐土。唐肃宗至德元年（756年），吐蕃首先攻陷陇右道所属的今青海湖北部与东部地区。唐代宗宝应元年（762年），吐蕃攻取秦、成、渭三州，第二年又攻陷大震关，夺取兰、河、洮诸州，至此“陇右之地尽亡”。总之至安史之乱结束之年，即广德元年（763年），吐蕃已尽取陇右道河陇间诸州及关内道之陇右原、会等州，剑南道之西山诸州及大渡河南之州，河湟地区亦陷入吐蕃。

自中唐至元代（760～1368年），是河湟地区吐蕃文化色彩较强的时期，其中760～850年间为吐蕃占领时期，这期间河湟一带的“宗哥”是为吐蕃边地文化中的一个核心区域。后吐蕃时期（850～1100年），卫藏吐蕃势力退出西北，河湟则成为西北吐蕃的一个重要的核心区域，这期间，特别是在北宋时期，河湟的西宁府在藏语中又称作“青唐”（gyi-thang）。

明朝以后设西宁卫，自此西宁这个名称一直沿用至今。明朝中原大量遗民进入河湟，该地区汉化色彩渐浓，藏族文化区域则相应向西向南转移，但这一地区仍是以汉藏与其他民族杂居的形态出现。据《甘青藏传佛教寺院》一书载，西宁及西宁附近的县乡藏传佛教寺院的数量是非常多的，据清代康敷镕编纂的《青海记》，当时青海境内河湟地区藏传佛教寺院属西宁县的有13寺，大通县的14寺，贵德县的46寺，湟源县的6寺，化隆县的33寺，循化县的19寺，互助县的10寺，乐都县的28寺，民和县的21寺。《河州志》也说：“河州口内外寺院多番僧。”河湟地区藏传佛教文化的色彩如此浓郁，明清两朝格外重视扶植河湟地区藏传佛教高僧，并把经

营青海作为安定边陲的施政方略。

历史上的河湟地区是一个多民族杂居的地区，该地区在多罗那它《后藏志》中被称作“汉藏交界地带”。河湟在吐蕃时期（9 世纪中期以前）是“大蕃”（吐蕃占领地区）这一吐蕃外围文化区域中蕃化色彩最为浓厚的地区（与西域与河西走廊相比较而言）；在后吐蕃时期，即西北吐蕃时期（9 世纪中期以后），则是“远蕃”的核心区域，即西北吐蕃文化的大本营。但由于汉唐以来这一带长期由中原王朝开发经营，它的汉文化底蕴也相对比较深厚，在文化上确实具有藏汉文化交界地带的特点。汉魏之间，河湟西部主要是羌胡诸系民族活动的区域，5 世纪以后主要是吐谷浑人活跃于斯，吐蕃时期这里更是蕃、羌、汉、胡诸系民族的融汇之地。元明以后，藏族、蒙古族、土族、回族、汉族杂居此地，藏传佛教文化在这一地区始终是一个比较重要的宗教文化势力。

河湟吐蕃对卫藏后弘期佛教文化产生较大影响主要集中在10世纪中期到11世纪末期，在宗教上主要是通过“下路弘法”影响卫藏，同时也将“波罗／中亚”艺术风格传入卫藏。西北吐蕃，如究其渊源，必然要追溯到吐蕃时期。吐蕃时期青海玉树贝纳沟类型的出现说明了这样一个事实：自吐蕃王朝后期起安多藏区的吐蕃文化便具备某种特殊性和创造性，这一特殊性和创造性是她后来能够对后弘期卫藏佛教文化复兴产生重要作用的原因所在。因此我们在考察河湟吐蕃历史文化时，是应当把 760～1100 年作为河湟吐蕃一贯的历史脉络来考量。

三、唐宋期间西北吐蕃的历史综述

河湟吐蕃文化在 760～1100 年这三个半世纪里，可划分为三个时期：

1．760～850 年（中唐）为吐蕃占领时期；

2．850～960 年（晚唐五代）是西北吐蕃的形成前期；

3．960～1100 年（北宋）是西北吐蕃发展的黄金时期。

在这三个时期里，第一个时期是西北吐蕃的萌芽时期，第二、三个时期才是西北吐蕃形成与发展的时期，为了方便起见，我们称第一个时期为“宗哥吐蕃文化时期”，而将后面的西北吐蕃时期称作“青唐吐蕃文化时期”。

（一）宗哥吐蕃文化时期

吐蕃占领时期是西北吐蕃得以形成的条件。吐蕃在唐代不断向其北部、东北部和东部扩张，使吐蕃文化的范围扩大到青藏高原的边缘地区。河湟一带在吐蕃时期被称作“宗哥”(tsong-kha)，在半个多世纪的吐蕃占领时期（760～850年），这个原为苏毗、党项、吐谷浑等部族活动的区域，全面推行吐蕃化，使用藏文，接受吐蕃佛教，为吐蕃命官所管辖。总之，这一带的吐蕃文化氛围远胜于河西走廊和西域丝路南道等地。另外，由于河湟地区是唐蕃古道上的重镇（图 159），更是吐蕃所控制的丝绸之路（西域南道—河西走廊—鄯州—卫藏吐蕃）最后进入吐蕃本土的关口和枢纽地段，因此吐蕃统治集团对这一地区的重视程度是相当高的，不仅派重臣管理，也派重兵守卫。吐蕃统治者向湟水流域派遣的都是王室外戚权臣，可见这一地区在整个吐蕃王国中的重要性。唐大中年间，吐蕃王朝崩溃，吐蕃政治势力遂退回卫藏，残留在西北的吐蕃军事力量主要争夺的地盘也是湟水流域。先是会昌二年吐蕃别将落门川讨击使论恐热以赞普死于非命为理由，调动三部兵（苏毗、吐谷浑、羊同）万骑，进攻渭州（今甘肃平凉）守将宰相尚思罗，尚思罗败走松州，论恐热追杀之，尽并思罗之众。[9] 大中初年（843年），论恐热又率兵20万攻鄯州（今青海乐都），与吐蕃鄯州节度使尚婢婢在河湟大战，大中三年尚婢婢屯兵河源，闻恐热谋渡河，急击之，为恐热所败。关于此事《资治通鉴》卷249载：“（大中四年八月）婢婢粮尽，留拓跋怀光守鄯州，帅部落三千余人就水草于甘州西。”尚婢婢部虽然西撤河西甘州西，仍遣部下拓跋光留守鄯州，“婢婢粮尽，引众趋甘州西境，以拓跋光居守，恐热麾下多归之”。

除了这一地区对于整个吐蕃王国的重要性外，这一地区本身在吐蕃占领时期的宗教

9. 《资治通鉴》卷246，会昌二年十二月记事。

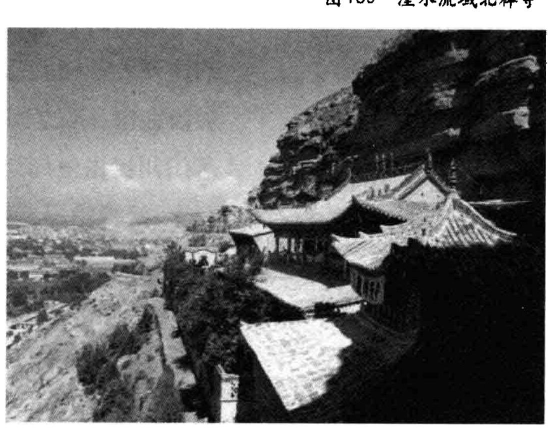


图159 湟水流域北禅寺

文化发展也极有特色，可以说她独特的宗教文化是孕育出青海玉树贝纳沟类型艺术风格的温床。总之，这个时期可以说是河湟地区吐蕃化的重要时期，也为它后来能够成为西北吐蕃的核心区域奠定了基础。

（二）青唐吐蕃文化时期

青唐吐蕃文化时期又可分为前后两期，晚唐五代（850～960年）为前期；北宋（960～1100年）为后期。

唐大中年间，吐蕃王朝崩溃，吐蕃这一庞大帝国轰然倒塌，吐蕃势衰，遂退返卫藏，留下大量遗民在西北各地，晚唐时西北回鹘、党项势力渐强，“至五代时，吐蕃已微弱，回鹘、党项诸羌夷分侵其地，而不有其人民”[10]。五代时吐蕃遗民部族的领地因不断地被回鹘、党项侵吞，它们在西北地区的分布已有较大的改变。

西北吐蕃实以河西吐蕃与河湟吐蕃为最盛，晚唐、五代及北宋前期，河西吐蕃的势力较强，11世纪初（北宋中期）河西走廊被西夏党项全线侵吞之后，河西吐蕃的残余势力并入河湟吐蕃，西北吐蕃的核心区域随之转移到河湟青唐（西宁）一带，与此同时，丝绸之路也自此改道青唐（青海道），河湟吐蕃遂进入黄金时期。

1. 唐末五代河西走廊西端的吐蕃国

晚唐时，河西吐蕃部落主要集中在河西走廊的两端——东端的凉州和西端的瓜州。唐末五代时，河西走廊上的吐蕃国，其地界设在肃、瓜之间，即史载的“回鹘西界”。大中初年，吐蕃别将落门川讨击使尚恐热与吐蕃鄯州节度使尚婢婢在河湟地区大战，“……婢婢粮尽，引众趋甘州西境”[11]。五代史中所记载的吐蕃国大抵与尚婢婢这一系的“引众趋甘州西境”有关。《新五代史·于阗》中引用高居诲记曰：“……又西百里出玉门关，经吐蕃界。吐蕃男子冠中国帽，妇人辫发，戴瑟瑟珠，云珠之好者，一珠易一良马。西至瓜州、沙州，二州多中国人。”五代时这个吐蕃国使每

10. 《旧五代史·吐蕃》卷138。

11. 《新唐书·吐蕃传》卷216。又据《资治通鉴》卷249载：“（大中四年八月）婢婢粮尽，留拓跋怀光守鄯州，帅部落三千余人就水草于甘州西。”

12. 《册府元龟》卷972记：“（乾化元年）十二月，帝御朝之殿，以回鹘、吐蕃二大国首领入观故也。”《旧五代史·吐蕃传》称：“唐天成三年，回鹘王仁渝来朝，吐蕃亦遣使附以来，自此数至中国。明宗尝御端明殿见其使者，问其帐所居，曰：‘西去泾州两千里。’”

13. 参照汤开建《关于公元861年至1015年凉州地方政权的历史考察》，载《西藏研究》1988年第3、4期。

至中原王朝入贡总与回鹘国使者一同前来或"附以来"[12],"至汉隐帝时,犹来朝,后遂不复至,史亦失其君世云。"有学者认为走廊西部的吐蕃部族很可能在五代期间逐渐沿祁连山南麓东进,并最终向凉州一带或凉州南面湟水流域的吐蕃旧地集结靠拢[13]。《资治通鉴》卷256载:"(天佑三年)吐蕃七千余骑营于宗高谷,将击嗢末及取凉州。"

2. 西凉府——六谷蕃部吐蕃政权

凉州政权在晚唐以后似主要掌握在"吐蕃奴部"——嗢末手中。五代河西走廊的割据范围已定,瓜沙二州由归义军所控制。甘州为回鹘人占据,唯凉州属于嗢末人势力范围,然时至五代结束时,嗢末人不再见于史册,而凉州已成为吐蕃的势力范围。可见晚唐五代期间,吐蕃势力不断沿祁连山南麓东进,并逐渐与凉州嗢末势力融合,形成后来的西凉府——六谷部吐蕃政权前身。

10世纪中叶,西凉府首领折逋嘉施向后汉请命,遂被授以凉州节度使,北宋初年凉州吐蕃首领均由折逋氏家族选出[14]。10世纪末凉州六谷蕃部首领潘罗支始向北宋进贡,"六谷蕃部,西北远蕃也,羌夷之内,推为雄豪"[15]。短短的几年里,六谷蕃部向北宋朝廷献马近万匹,仅咸平三年一次贡马达5000匹。1001年(宋咸平四年),宋朝授潘罗支六谷蕃部大首领,因西夏"每来寇边,及官军出则已遁去,使六谷部族近塞捍御,与官军合势,亦国家之利",北宋遂与六谷蕃部建立抗击西夏之联盟,咸平六年(1003年)"继迁攻西蕃,遂入西凉府……罗支伪降,未几,集六谷诸豪及者龙族合击继迁,继迁大败,中流矢遁死。"[16] 1004年潘罗支卒,其弟斯铎督继位,与北宋朝廷关系甚好。

1015年凉州被西夏军队占领,虽然其后不久又被甘州回鹘夺回,最终还是在1028年陷入西夏。凉州失守的1015年,凉州六谷蕃部首领斯铎督率部投奔了河湟的唃斯啰吐蕃政权,从此河湟唃斯啰吐蕃政权成为西北吐蕃最强有力的地方政权,也是北宋"联蕃抗夏"战略的主要依靠对象。

14. 《宋史·吐蕃传》谓:"游龙钵四世受朝命为酋,虽贡方物,未尝自行,今始至,献马二千余匹。……诏以龙钵为安远大将军。"游龙钵四世受朝命为酋,仅见于史册的折逋氏族人就有折逋嘉施、折逋(葛)支、折逋阿喻丹、折逋喻龙波(或游龙钵),自五代后汉乾祐初年(948年)折逋嘉施受命为西凉府留后,直到1000年折逋游龙钵任西凉府六谷部大首领为止,折逋家族在凉州统治达半个世纪之久,这期间折逋家族始终与中原王朝保持着来往,990年以后更是频频入贡,998年甚至游龙钵本人亲自来朝入贡,献马二千余匹。

15. 《长编》卷49咸平四年十月己未条。

16. 《宋史·吐蕃传》卷492。



图160　青唐古城墙遗址

3. 河湟青唐唃厮啰吐蕃政权

黄河之北、河湟之间的这一大片地区为宋代甘青吐蕃最重要、最集中也是最大的一个聚居区。唐末落门川讨击使尚恐热击鄯州节度使尚婢婢，又在渭州与吐蕃重相尚思罗激战洮水，力争河湟要冲，这一带是为吐蕃军事贵族激烈相争的地区。与河西、熙河、兰会、秦渭等地不同，该地区为“远蕃”之地，吐蕃部落集中，且为甘青藏族政治、宗教、经济、文化的中心地区。其地主要包括湟、鄯、廓三州以及青海湖以西之地。《宋史·兵志》称：“盖鄯、湟乃西蕃两小国，湟州谓之邈川，鄯州谓之青唐，与河南本为三国。”邈川以独立国自称是在董毡之养子阿里骨之后，而在唃厮啰时期仍属于李立遵集团。总之河湟地区为唃厮啰吐蕃政权之大本营，其首府在青唐城（图160），我们要谈的青唐吐蕃文化便以这里为主。

唃厮啰既是人名，又是青唐吐蕃政权名。作为人名的唃厮啰（997～1065年），藏语意为“佛子”，原名为欺南陵温篯逋，为吐蕃赞普朗达玛—卫松一系的后裔，生于磨榆国（今阿里地区）。后河州羌商人何郎业贤在高昌发现12岁的唃厮啰，“见唃厮罗貌奇伟，挈以归”，河州人谓佛“唃”，谓儿子“斯罗”，自此名唃厮啰（宋史中称唃厮啰为“嘉勒斯赉”，“嘉勒”为“唃”之译音，“斯赉”为“斯啰”的谐音）。由是“唃厮啰”意为“佛子”，时河湟地区宗哥城（今青海平安县）吐蕃首领李立遵与邈川（今青海乐都县）吐蕃大首领温逋奇得知唃厮啰系吐蕃赞普之后，遂迎请唃厮啰至廓州（今青海化隆县）“尊立之”。不久李立遵又将唃厮啰迁至宗哥，挟唃厮啰以号令诸部，自封“论逋”（相），其部遂脱颖而出，更具实力。

李立遵得唃厮啰后割据一方，势力强盛，于是图谋自立为赞普，请求宋朝册封，宋朝此时察觉“埒克遵（立遵）峻酷专恣，已失部族心，恐必不久”。而嘉勒斯赉（唃厮啰），本为“嘉木布（赞普）之后，众渐归之”[17]，因而北宋朝廷没有允准李立遵之请。

17.《宋史·吐蕃传》卷492。

立遵请宋廷封赞普号未遂，心怀怨恨，“与曹玮战三都谷不胜，又袭西凉兵败”。三都谷之战后，唃厮啰与立遵失和，迁邈川投靠温逋奇。

1032年（明道元年）应当是唃厮啰政治生涯中最具转折意义的一年，这一年北宋王庭正式册封唃氏为宁远大将军及爱州团练使。是年唃厮啰政权内讧，温逋奇发动政变欲取代唃厮啰，“已而逋奇为乱，囚斯罗置井中，出收不附己者，守井人间出之，厮罗集兵杀逋奇，徙居青唐”[18]。唃厮啰在邈川挫败温逋奇政变后迁居青唐城，从此结束了长期受制于当地豪酋的傀儡地位，建立起属于自己的政权——青唐唃厮啰吐蕃政权。也就在同一年，夏州赵德明卒，其子李元昊嗣位，李元昊必欲兼并河湟河西。于是夏州与唃厮啰吐蕃在1035～1036年间历经数次鏖战，元昊一度攻破唃部的牦牛城（今青海大通县），进而又攻青唐。唃厮啰联合诸部反攻，“数以奇计破元昊，元昊遂不敢窥其境”[19]。唃厮啰保住河湟吐蕃之地，但也元气大伤。

1038年（宋宝元元年），宋朝授唃厮啰保顺军节度使职，自此唃厮啰与其子孙均与北宋王朝保持臣属关系，来往密切。1065年唃厮啰卒后，三子不和，董毡据青唐，瞎毡据龛谷，磨毡角据宗哥。《宋史·吐蕃传称》：“唃厮啰地既已分，董毡最强，独有河北之地”，这河北之地便包括了湟、鄯、廓三州，即青唐之地。青唐所辖地境甚广，部族甚众。据12世纪初北宋收复河湟三州时的统计，湟州归顺户10万，鄯州归顺户30万，廓州归顺户20万，三州归顺户达六七十万之众，足以反映出这一地区吐蕃部族的繁荣。

从唃厮啰1032年正式迁徙青唐城自立，至1104年北宋军队再次攻下青唐城为止，河湟的吐蕃政权存在了72年；如果从1008年宗哥、邈川吐蕃首领尊立欺南陵温籛逋为“佛子”（唃厮啰）之时算起，唃厮啰政权便基本贯穿了整个11世纪。这个时段正好与我们正在讨论的11世纪卫藏佛教美术的时间相吻合，更重要的是在扎塘寺壁画艺术出现的所有艺术因素，都能够在青唐吐蕃文化找到它们的原型，有研究者甚至认为扎塘寺第4铺壁画中的“唐服

18. 关于这场政变，张方平《乐全集》卷22《秦州唃厮啰事》有更详细的记载：“温逋奇复叛，幽唃厮啰，置阱中防守，而身领兵他出。防守人同谋出，唃厮啰收集人马，以拒温逋奇，闭城相持。温逋奇败死，因些遂于青唐城往坐至今。”

19.《宋史·吐蕃传》卷492。

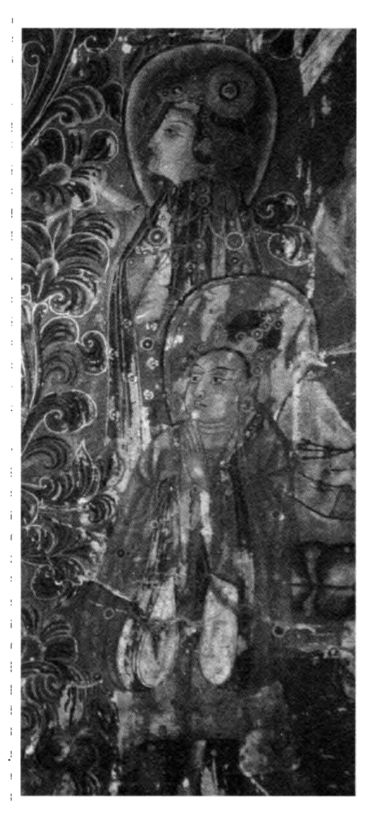


图161 扎塘寺壁画中的供养人形象

供养人”可能是来自西北地区的王族，而那时能够称王者，除西部古格王外，大抵只有西北的唃厮啰吐蕃王族。因此贯穿于整个11世纪的河湟唃厮啰吐蕃文化是我们对西北吐蕃历史最需要关注的部分。（图161）

四、关于唐宋时期西北吐蕃的族属

关于西凉府折逋氏的族属，学者们意见不一，日本学者认为是吐蕃，中国学者汤开建认为是凉州嗢末后裔[20]，钱伯泉认为他们为党项羌人[21]。比较而言，笔者更倾向于汤氏的“嗢末说”。除了汤氏提供的史料证据外，笔者也补充两条：一、后唐天成二年知凉州孙超遣使入贡时曾介绍凉州城内的情况，“超及城中汉户百余，皆戍兵之子孙也”[22]。所谓戍兵指“旧有郓人二千五百为戍兵，及黄巢之乱，遂为阻绝”[23]。说到城中其他官吏时，使者说他们“衣服言语略如汉人”，这话颇有几分费解，如果是指戍兵后代，他们原本是汉人，不存在“衣服言语略如汉人”之说，联系申师厚时期凉州城内多土豪为官，可知这些“衣服言语略如汉人”的土官实为城内豪族，也就是凉州嗢末人后裔。这些凉州土著的语言服装与汉人很接近，却不是纯粹的汉人（凉州城内汉人只有百余户），当然只能是蕃化的汉人——嗢末一族了。当时凉州土族多为嗢末，“超卒，州人推其土人折逋嘉施权知留后”，折逋氏族便是凉州嗢末的后裔。对这些凉州土豪宋臣张贤齐曾说过，“且西凉蕃部多是华人子孙，例会汉言，颇识文字”，蕃化汉人的特色是很明确的。二、大中祥符元年四月，吏部尚书张贤齐又上书说，西夏君主赵德明在攻打西凉府时曾带走折逋游龙钵等其他府民，他担心折逋氏会帮助夏人攻打这一带的蕃部，折逋游龙钵既跟随夏人，原又很熟悉西凉府一带的蕃部事务，可能会给六谷蕃部造成一定的麻烦。在说到折逋氏时张贤齐说：“况其人悉是唐末陷蕃华人……”[24]也点明折逋家族原出身于唐末凉州嗢末。由此看来，948～1000年间一直统治西凉府的折逋家族为凉州嗢

20. 汤开建《关于公元861年至1015年凉州地方政权的历史考察》，载《西藏研究》1988年第3、4期。

21. 钱伯泉《凉州六谷蕃部的兴衰》，载《甘肃民族研究》1992年第1期。

22. 《宋史·吐蕃传》卷492。

23. 《旧五代史·吐蕃传》。

24. 《长编》卷68，大中祥符元年夏四月己未条。

末土族是不成问题的。

六谷蕃部的首领潘罗支一族，严格地说起来，也不能算是血统很纯粹的吐蕃人，而是蕃化的羌人。日本学者山口瑞凤考证，潘罗支为川西北潘州（今松潘县）sum-pa部的rlang氏家族。这里的Sumpa实际上是指青海四川一带的苏毗部族，苏毗为西羌诸部之一支，唐初最先为雅隆部兼并（松赞干布时期）。苏毗，藏语为“孙波”（即sum-pa），《新唐书·苏毗》称：“苏毗，本西羌族，为吐蕃所并，号孙波。在诸部最大，东与多弥接，西距鹘莽硖，户三万。”《册府元龟·外臣部》卷977引哥舒瀚公元755年上唐玄宗奏疏：“苏毗一蕃最近河北，吐浑部落，数倍居人，盖是吐蕃举国强授，军粮兵马，半出其中。”据近年来的社会调查，青海玉树地区的藏民仍说他们是苏毗的后代，苏毗羌原本主要居住在青海与四川交界的大片地区，“苏毗一蕃最近河北”，“河北”指黄河北岸，当指河湟等地。潘氏家族似来自川西北地区，为苏毗古老的望族，《宋大诏令集》卷240载：“潘罗支，生于西陲，蔚有异禀，率其种族，捍我边防。”南宋以后的潘州即以其姓氏命名。《明史·土司传》载：“（松潘）宋时，吐蕃将潘罗支领之，名潘州。”《松潘县志》卷2载：“宋崇宁三年（1104年），秦凤招抚司言及阶州生番纳土，得邦、潘、叠州。潘州盖属吐蕃首领潘罗支，故名。”从青海、川西北等地区在藏文中亦属于“大蕃”的地理及民族范围看，这一带的民族多为羌系民族（图162、图163）。

至于青唐唃厮啰吐蕃（宋史又称其为宗哥族）的族属，在宋代时已有说法，沈括曾在《梦溪笔谈》中提到：“青党羌本吐蕃别族。”[25] 又宋人李石《方舟集·赵郡王墓志铭》记述唃厮啰家史时亦云：“君之先出姜姓，春秋为陆浑，汉为鄯善，唐为吐蕃，牙帐在金城，为西平郡，魏为鄯州，隋仍为西平郡，皇朝为西宁州。”这一段记述虽然在年代顺序和地理名称上有些混乱，但点出其祖先与古老羌人的关系，“君之先出姜姓”，而唐朝时又名吐蕃，似说明其祖先氏族远早于吐蕃，或与吐蕃有某种亲缘关系，或曾为吐蕃族所涵化。河湟吐蕃的首领唃厮啰的身世，据宋代不少史

25. 沈括《梦溪笔谈》卷25《杂志》。



图162 今日青海藏族



图163 今日青海土族

26.《资治通鉴》卷248，会昌五年十二月记事。

料记载，当出自吐蕃赞普之后，他由河州商人赴高昌贸易时发现并带回河湟时年仅12岁。一个12岁的孩子之所以为河湟蕃酋们所争相拥立，还是因为他有吐蕃赞普的血统，应该说唃厮啰本人为吐蕃赞普之后裔是可信的。但唃厮啰本人的族属的确不能完全代表，甚至在很大程度上不能代表河湟吐蕃的族属。对于河湟吐蕃而言，唃厮啰本人也应该是位外来者，在他38岁以前甚至一直没能真正获得部族中的实权，而不得不依靠当地拥立他的蕃酋，先是受制于李立遵，后来依附于温逋奇，直到1032年挫败温逋奇的一场政变，移居青唐城后才算真正建立起自己的政权。

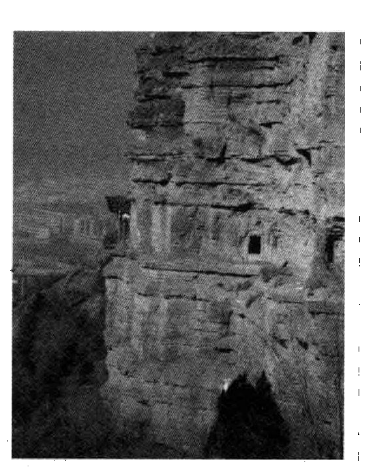


图164 西宁北禅寺

唃厮啰政权统治之下的人民其民族成分应该是比较复杂的，总的来看当以蕃化羌人的成分为主，还有相当部分的蕃化汉人（嗢末）和回鹘人。唐会昌、大中年间，河湟吐蕃军事贵族势力相争时，所率部队便以隋唐时原居住在青海地区的吐谷浑、苏毗、党项等羌属民族为主。《通典·吐蕃传》载："出鄯城郡五百里过乌海，入吐谷浑部落多弥，苏毗及白兰等国至吐蕃界。"隋时吐蕃尚未征服多弥、苏毗与白兰三部时，三部附吐谷浑。论恐热攻尚思罗时所率之兵亦为苏毗、吐谷浑、羊同这三部兵，尚思罗手下的苏毗等部皆不战而降，脱离尚思罗而使之惨败身亡；论恐热攻尚婢婢时，史载"婢婢传檄河、湟，数恐热残虐之罪曰：'汝辈本唐人，吐蕃无主，则相与归唐，毋为恐热所猎如狐兔也！'于是诸部从恐热者稍稍引去。"[26] 可见论恐热、尚思罗等吐蕃军事贵族麾下诸部中苏毗、吐谷浑、羊同等羌人数量颇众，同时还有不少嗢末（蕃化汉人），这些部族除羊同兵外原也是青海的原住部族，他们当是构成河湟乃至西北吐蕃族属的重要成分。1015年凉州吐蕃失守后，凉州嗢末和厮铎督（潘罗支之弟）率部众并入河湟唃厮啰部；1036年甘州回鹘失败退出河西走廊后，又有数万回鹘部众归属唃厮啰部，因此唃厮啰吐蕃政权下面人民的民族成分是比较复杂的。晚唐起这些被称作西北吐蕃的部族实际上与真正生活在青藏高原的卫藏蕃族有很大区别，即使是被北宋称作"远蕃"或"生蕃"的河湟吐蕃也不例外，沈括的"青党羌本吐蕃别族"可以说

是一种很贴切的解释，它的真实含义是青唐羌属于吐蕃，却也有别于纯粹的吐蕃族，按现今的理解当为原系羌属民族但已经被蕃化了的一系，可能更为合适。由于羌人原有的生活方式与社会习俗与吐蕃有很强的相似性和亲和性，吐蕃占领时期藏文的推广使用，藏传佛教的传播与深入，特别是卫藏禁佛后，相当数量的卫藏僧人逃至安多地区，对藏传佛教文化的传播起到了重要的推动作用，也对西北吐蕃民族文化的形成发展产生深刻的影响。

总之，凉州折逋氏蕃部、六谷潘罗支蕃部以及河湟唃厮啰蕃部在宋代史料中虽然均被记作吐蕃，但实际的民族成分却多是以蕃化羌人和蕃化汉人为主。这种现象大抵在五代北宋时期的西北蕃部颇具代表性，斯时吐蕃部落中有不少汉姓部落，如秦渭陕西沿边吐蕃居住区的大石族、小石族、安家族、大马家族、小马家族、高王族、张朴令孤部、李宫八族、王家族、延家族、李奇济部、张绍志部、向家族；熙河一带吐蕃部落中的张族、童家族、刑家族、汪家族、李巴占部、乔家族（按此乔家族即唃厮啰之第三妻乔氏的本家）、朗家族、常家族、赵家族等等。[27] 比较而言，更靠西部的湟水流域便很少能够见到汉姓的吐蕃部族。西北吐蕃部落中更有不少羌属部落，唐代吐蕃强盛时兼并了大量的羌属民族，其中苏毗（藏语“孙波”）、羊同（藏语“象雄”）、吐谷浑（藏语“阿柴”）、党项（藏语“弥药”或“木雅”）为吐蕃兼并的四大羌系民族。而在这四大系羌系民族中苏毗、吐谷浑和党项的居住区域都在“大蕃”的地理范围内，特别是在西北甘青地区，至少吐谷浑、党项羌的数量不在少数。而靠近川西北与青海东部还会有相当数量的苏毗部族，因而西北甘青地区的“吐蕃”的民族性质当以羌系民族为主，其中还夹杂相当数量的蕃化了的汉人成分。

27. 参见汤开建《五代、宋、金时期甘青藏族部落的分布》，载《中国藏学》1989年第4期。


图 165　北禅寺宋代洞窟壁画（西窟）



第二节
吐蕃时期的宗哥文化

西北吐蕃作为一个独立的概念产生于吐蕃王朝灭亡之后（后吐蕃时期），卫藏吐蕃在晚唐势衰后已无力顾及西北地区的吐蕃遗民，在这种情形下，西北吐蕃才有自己独立自由的发展空间。但西北吐蕃不是凭空产生的，它在其萌芽期已显示出一些不同寻常的特点和素质，而这些特殊的素质是由他们原有的历史文化底蕴、所处的地理位置、部族的民族成分甚至于是他们与卫藏吐蕃的距离等诸多因素所决定的。这个重要的早期萌芽便是吐蕃时期的宗哥地区吐蕃文化。

青海安多藏区对于卫藏后弘期佛教文化复兴的重要源头作用，早已得到公认，但为什么安多藏区能够成为后弘期佛教复兴的源头，仅用一个历史的偶然来作为解释是远远不够的。表面上看，这个源头的出现是因为这样一条线索：吐蕃王朝灭亡，卫藏禁佛后，“三贤士”逃至安多藏区的丹底，收授喇钦·贡巴饶赛，喇钦又传给卫藏鲁梅等人（下路弘法的传承），鲁梅等卫藏10人返回卫藏，于是后弘期佛教复兴如干柴烈焰。我们相信，安多藏区之所以能够成为后弘期佛教文化复兴的发祥地，背后一定有更为深层次的历史原因，而这个历史的种子最早应该出现在吐蕃时期藏族文化的大发展时期。

一、关于“蕃与大蕃”

笔者在阅读敦煌吐蕃藏文文书时，曾遇到这样一个奇怪的短句——“蕃与大蕃”，当时笔者很不理解。我们知道，“蕃”（藏文转写为“bod”）是吐蕃人对本民族地区的自称，它出现得很早，早在吐蕃赞普家族悉补野部在雅隆河谷（今山南地区琼结一带）崛起时，他们就称山南琼结之地为“蕃域”，称他们自己为“蕃巴”（bod-

pa，藏语“蕃人”之意）。显然，藏族的核心民族的自称为“蕃人”，他们对本民族的发祥地称“蕃”。

“大蕃”（藏文转写为“bod-chen-po”）一词也出现在唐朝，一般认为是吐蕃人对吐蕃王国的自称，不少学者认为“吐蕃”一词实为唐人对藏文“大蕃”的对译[28]，“吐蕃”一词在古今藏文中都找不到与之相对应的词汇，它只出现于唐人所撰写的史料政文里，显系唐人对藏族及这一高原王国的称谓。当时不仅唐人称西藏为“吐蕃”，周边其他民族语言，如突厥语、阿拉伯语、回鹘语、波斯语，对这个雪域之国也都称作“Tubot”或与之相近的语音。

吐蕃时期“大蕃”一词的使用主要有两种情况：第一种情况是唐中期吐蕃的一些金石铭文，或给唐宫廷上表奏书时，吐蕃常以“大蕃”自称，如著名的《唐蕃会盟碑》中，称唐一方为“大唐”，称吐蕃一方则为“大蕃”，表示双方的一种对等关系，这时候“大蕃”的藏文翻译，也确实是“蕃钦布”一词，说明“大蕃”的词义中确实有“大吐蕃国”的含义。它常常用于与唐王朝来往的外交辞令中。第二种情况比较特殊，在敦煌的吐蕃占领时期的汉文文献中，也常能见到“大蕃”或类似于“大蕃国”的称谓，如活跃于9世纪前期的敦煌著名禅师法成，其头衔就是“大蕃沙州释门教授和尚”，也称“大蕃国三藏法成”。除了法成以外，还有一些敦煌吐蕃系高僧，其头衔前面一般也都冠以“大蕃”或“大蕃国”。

其实，吐蕃时期，吐蕃无论自称“蕃”或“大蕃”都是正常的，它只要单独出现，就没有什么可奇怪的，但如果这两个词汇同时出现且并列在一起，那情况就很不一样了。既然“蕃”与“大蕃”均指吐蕃，使用其中之一便已足矣，没有道理并列存在。如果以一种并列关系存在，它给人的感觉更像是指同时存在着的两个地方，然而，唐朝时只有一个吐蕃，而不存在两个吐蕃。

1999年夏天，笔者去西宁出差时就此问题请教了青海师范大学的吴均教授，吴先生的解释让笔者茅塞顿开。吴先生说这个短

28. 任乃强、曾文琼《〈吐蕃传〉地名考释》（一），载《西藏研究》1982年第1期；又见江慰庐《浅释“吐蕃”一词的由来及其涵义》，载《西藏研究》1982年第1期。

语实际上是一个词，是一个合成词，从字面上看，它可直译为“蕃与大蕃”，但这样翻译显然不通，因而这个词汇不能直译，而应当意译，它的意译实际上就是“吐蕃王国”，专指公元8世纪中后期扩张以后的“吐蕃王国”。因为这时候的吐蕃王国本身是由两个部分组成的—— 原吐蕃本土和后来吐蕃新占领的大片地区，两部分分别由“蕃”和“大蕃”来界定。换言之，“蕃”代表着原吐蕃的卫藏本土，也就是吐蕃政治文化最核心的区域，而“大蕃” 指吐蕃在唐“安史之乱”以后新占领的地区，也可以理解成吐蕃占领地区，在地理上是指除卫藏、阿里以外的大部分地区，这个区域在当时是相当的“大”，自北向南环绕着青藏高原的丝绸之路都已囊括其中，大小勃律、于阗、鄯善、敦煌及河西走廊、陇右、河湟（鄯州，今西宁一带）等，都属于吐蕃占领地区。除此之外，还包括了藏东的澜沧江、金沙江、雅砻江等流域，这一带原是东女国、附国、嘉良夷等羌属民族生活的地区。由于吐蕃后来占领的地区之大，故以“大蕃”称之。

在豁然开朗的同时，笔者深为这个合成词汇的直观性和生动性，以及它所包含的历史韵味所感动。这里潜藏着一种朴素的智慧，一种语言与形象思维结合得非常巧妙的智慧。它形象地传达出历史产生巨大变化之后的那个结果，也形象地勾勒出这个历史的过程。这个结果就是吐蕃王国迅速扩张之后，其地盘从原来盘踞在西藏高原雅鲁藏布江流域的部落联盟，变成了拥有中国西北广大区域的强大势力。这个过程则更隐约地告诉我们，吐蕃人虽然拥有了这大片土地，但他们明显意识到这是两个不同的地方，至少他们没有很快地将两者合二为一，而是让这两者同时并存，两者并存表现的却是一个全新的概念——处于鼎盛时期的那个新的庞大的吐蕃王国（新的吐蕃王国是由两部分构成：原吐蕃与吐蕃占领地区）。值得注意的是这个合成的新词，以笔者的孤陋寡闻只在敦煌吐蕃文书中见到过一两次，似乎在当时也出现得不多，或者说它持续的时间不长，在后来的历史文献里也没有再见到。迄今为止，人们似乎也还没有注意到这个词汇本身的特殊含义。

由此看来，出现于公元8世纪后期的这个“大蕃”一词，至少有两个含义：它最初的出现应该是用来专指吐蕃新占领地区的，以扩张后的新占领区域的“大蕃”区别于原吐蕃本土的“蕃”，这样，“大蕃”至少在一段时间内并不是整个吐蕃王国的称谓，而是吐蕃王国中某一地区的特指。因此敦煌地区出现的汉语“大蕃沙州”，应当是指吐蕃占领地区的敦煌。敦煌高僧管法成，被冠以“大蕃国三藏法成”，或是“大蕃沙州释门教授和尚”，并不是指他是整个吐蕃王国的教授和尚，而是指他

在吐蕃占领地区佛教界、特别是他在“大蕃”地区沙州地区（敦煌）佛教界的地位，才更合适。同理四川省洪雅县文化馆收藏的“大蕃春萌”瓦当砚中的“大蕃”可能也是吐蕃某一行政区域的特指。该砚原是瓦当一方，出土于清代后期，其径长16.2厘米，厚3.1厘米，通体黝灰色，而后由白云阁（书斋名）主人王仿洲加工成砚。砚底刻篆文“大蕃春萌”四个汉字，文字体形略长。据明代天启《四川洪雅县志》载，洪雅在唐代曾一度为“吐蕃所据”，该瓦当显系吐蕃占领时期吐蕃政权在洪雅建立寺院时遗留下来的，以汉字形式出现的“大蕃春萌”透着一缕文采诗意，不仅证实这一地区曾被纳入吐蕃之“大蕃”地区，还反映了吐蕃占领时期汉藏文化交流的深入。[29]

“大蕃”的第二个含义确实是指后期的吐蕃王国本身，如《唐蕃会盟碑》上与大唐对应的那个“大蕃”。这个“大蕃”出现得比前者晚，很可能是在与唐朝会盟时，出于外交需要而产生出来的一个特殊词汇。有趣的是随着吐蕃王朝的灭亡，等同于整个吐蕃王国的“大蕃”不再使用，但最初含义的那个“大蕃”（即将卫藏等本土以外的地区称作“大蕃”），却作为一个特指的词汇保留了下来。元代著名藏传佛学家布顿仁布钦在他的《量论释》里，就曾对“蕃”与“蕃钦布”两个词的地理含义作出过解释。他说：“所谓‘蕃’，指的是卫藏、阿里等地区；所谓‘蕃钦布’（大蕃，‘钦布’为藏语‘大’之意）指的是曲多、昌都、安多，就是多康地区。”[30] 由此可见，“大蕃”（蕃钦布）最初的本义仍然是指吐蕃核心区域（卫藏）以外的藏区。这个词至少元代时仍在使用，但它的内涵已发生很大变化，它主要用来特指今天的“康区”和“安多”地区。很显然，相对于“蕃”这个词，“大蕃”这个词汇本身可能更多地反映出吐蕃控制区域，或是吐蕃外围文化区域在历史长河中的消长与变迁。唐中期时，这个“大蕃”（吐蕃占领地区）的疆土很大，然而不到一个世纪，随着吐蕃王国崩溃，吐蕃的政治军事势力退回卫藏（蕃）后，这个“大蕃”的地理范围大幅度地缩小了，到元代时“大蕃”的概念仍然存在，但它所包括

29. 王益鸣、王仿生《“大蕃春萌”瓦当砚考》，载《西藏研究》1984年第1期。

30. 转引自才旦夏茸《喇勤·贡巴饶赛传略》，载《西藏研究》1987年第1期。



图166　笔者2002年摄于青海湖

31．转引自才旦夏茸《喇勤·贡巴饶赛传略》，载《西藏研究》1987 年第 1 期。

的地区就只有曲多、昌都和安多，即我们今天所说的康区与安多，这个地理范围一直持续到今天。

二、“蕃”与“大蕃”在民族成分上的区别

据安多地区的藏族学者才旦夏茸撰文说，在藏区广泛流传着这样的传说：四周雪峰环绕的藏族地方，居住着神猴及罗刹女的后裔。继承了父亲性格的繁衍生息的地方称“蕃”；而继承了母亲性格的生息繁衍的地方称“蕃钦布”（大蕃）。[31] 这一传说似乎蕴含着这样的古老而神秘的内涵，即藏民族的形成中有两支主要的血统，一支继承了父亲的血统，继承父系血统的民族主要生活在“蕃”地；还有一支属于母系（罗刹女的族系），这一族系则生活在“蕃”的边地，即“大蕃”地区。由此看来，“蕃”与“大蕃”的划分，还不仅仅是一个地理问题，也牵扯两个地区主体民族成分不同的问题。远的不说，至少在唐中期吐蕃占领了唐西北大片地区之时，“大蕃”区域的民族成分确实比较复杂。



图 167　河西走廊榆林窟外景

唐中期吐蕃占领地区（大蕃），大致可以划分为三个大的民族文化区域：第一个民族文化区域是西域丝路南道这一段，主要包括于阗、鄯善等丝路绿洲城市，民族成分以胡羌两系为主。西域地区的民族原是东迁的欧罗巴民族与西去的羌系民族的融合，比较而言，丝路南道上的于阗、且末、鄯善等地，可能羌的成分更多。唐代西去取经的高僧们，曾在文献中形容于阗人与西域诸国高鼻深目的人种相比更接近华夏人。不过从西域整体的民族及文化氛围看，西域民族中欧罗巴人种的成分是相当高的，特别是在龟兹等古代城市。

第二个民族文化区域是河西走廊这一段，它包括沙、瓜、肃、甘、凉诸州（图 167）。河西自西汉建立武威、张掖、安西、敦煌四郡以来，大批中原移民迁居走廊。汉唐之间，河西走廊成为中央历代王朝的东西之交通要道，走廊文化不断汉化是这一千纪年的重要特征之一。当然走廊也一直是民族融合的重要通道，汉、

羌、胡诸系，特别是中亚一些民族如波斯、粟特、九姓胡等常因商贸来往于走廊，在敦煌、凉州等地甚至建立了自己的生活社区。

第三个民族文化区域包括甘青南部与川滇西北这一片地区，这个区域一直是边地的诸羌氐与汉族杂居的地区，也被称之为西北至西南的“汉藏走廊”，特别是川西北与青海东南部地区，原是附国、东女国、党项、苏毗、吐谷浑诸部的活动区域。这些部族，除部分党项、吐谷浑以及少量苏毗贵族氏族在唐朝的帮助下东迁之外，在公元7～8世纪期间已陆续为吐蕃所兼并，并最终化入藏族。在唐代“大蕃”这一吐蕃占领地区内，这三个民族区域中唯有第三块区域的部分地区，后来真正成为元代以后的藏族文化区域，即布顿所给定的“大蕃”区域——“多康”地区（康区与安多）。

我的导师陈连开先生在谈到藏民族的形成过程时，发表过一段非常精辟的论断，他说：藏民族在其形成过程中经历过三个阶段，这三个阶段可以用三句话来概括：合而未化；化而未合；合而后化。所谓“合而未化”，是指吐蕃王朝时期的几百年，吐蕃以强大的军事力量占领过中国西部的大片地区，形成一个巨大的疆域。但吐蕃对这些地区只是占领，并没有能够真正将它们化为己有，因而是合（地理上合起来）而未化；所谓“化而未合”，是指元代以后藏传佛教文化真正在精神领域上逐渐渗透到所有的藏区，但在清朝以前，各个藏区却在政治上处于分裂的状态，并没有能够形成一个统一的地方政权，因而这个时期是化（以藏传佛教作为精神武器使藏族文化得以统一）而未合（地理上却是分散的）；只是到了近代，西藏才真正实现了她的合而后化。从吐蕃王朝期间出现的 “蕃与大蕃” 这个合成词汇看，当时的吐蕃王国的确处于一个很典型的“合而未化”时期，甚至吐蕃的统治阶层也已相当客观地意识到在吐蕃王国内部，存在着两个性质相当不同的民族文化区域。

“蕃”与“大蕃”这两个区域的差别并不仅仅是地理上的不同，它也包括了民族成分上与吐蕃民族本身的亲疏远近之别。在“蕃”区，其民族成分当以蕃人为主，也融合了相当部分的羌属民族，如象雄部和苏毗部，但以生活在雅鲁藏布江流域的部族为主，这个地区不仅是蕃族的生息地，也是吐蕃文化的核心区域。而在“大蕃”地区，正如我们前面分析的那样，作为吐蕃军事力量的控制区，它统治下的民族成分相当复杂，史载：“安禄山之乱……吐蕃乘虚取河西、陇右，华人百万皆陷于吐蕃。开成时，朝廷尝遣使至西域，见甘、凉、瓜、沙等州城邑如故，陷吐蕃之人见唐使节旄节，夹道迎呼涕泣曰：‘皇帝犹念陷蕃生灵否？’其人皆天宝中陷吐蕃者

子孙，其语言小讹，而衣服未改。”[32] 可见当时吐蕃占领地区内，汉人的比例不在少数，唐大中年间，吐蕃势衰，遂退回卫藏，此时在河西走廊东端的凉州（今甘肃武威市）出现了一种名曰“嗢末”的族群，这个族群便是原吐蕃占领时期所形成的特殊族群——“吐蕃奴部”，实际上应当算是“蕃化汉人”。这些“蕃化汉人”是吐蕃占领时期“大蕃”的特殊文化产物。“蕃化汉人”尚且如此，“蕃化羌人”更不在少数，党项、苏毗、吐谷浑等部族原是生活在这些地区的主要原住民，从民族成分上看，这一地区以羌人为主，被吐蕃占领后，这部分部族蕃化的速度应当比汉人更快。吐蕃占领时期，敦煌的汉人将河西走廊的吐谷浑人也统称为“吐蕃”，可见当时至少在敦煌的汉人看来，吐谷浑人（时称“阿柴”）与吐蕃人在文化上的差别已经不那么明显了。

32.《旧五代史·吐蕃传》卷138。

33. 记载这一事件的西藏佛教史文献有巴·赛囊《巴协》(14世纪)，布顿的《布顿佛教史》(14世纪)以及《贤者喜宴》(16世纪)。吐蕃时期的藏文史料(包括金石铭文)几乎不见这次印汉僧诤事件。上述的藏文佛教史料都写于后弘期以后，关于赤松德赞时期印汉僧诤事件，他们主要依据吐蕃时期在卫藏传教的印度高僧莲花戒(kamala-sila)所著《修习次第》中的记述。莲花戒是与汉僧摩诃衍辨论的印度中观派僧人，他在《修习次第》一书里记述了这次僧诤事件及印度佛教的胜利。

三、“蕃”与“大蕃”在宗教文化上的区别

据西藏一些佛教史记载，8世纪的80～90年代，山南王室寺院——桑耶寺曾举行过两次大的宗教辩论论坛，第一次是吐蕃原宗教苯教与印度佛教之间的教义之争，结果是苯教败北，苯教从此被迫让出吐蕃国教的地位而一蹶不振；第二次法诤是汉地禅宗“顿悟”派与印度中观“渐悟”派之争，结果是汉地禅宗“顿悟”派失利，从此汉地佛教退出吐蕃本土，印度佛教最终在吐蕃生根。[33]

1952年法国藏学家保罗·戴密微（Paul Domieville）根据敦煌藏经洞汉文写卷P.4646《大乘顿悟正理决》的研究写出《拉萨僧诤记》，对上述藏史记载提出了怀疑。据P.4646写卷，法诤最初是汉僧摩诃衍胜，第二次则是印度僧人莲戒胜。1970年代，在日本以上山大峻为首的部分日本佛教学者，开始了整理和研究敦煌藏经洞藏文文献的工作，经过数十年的努力，成绩斐然。研究者发现敦煌藏文写卷中有不少禅宗文献，它们主要分为两部分：一部分是由汉地禅宗经典译成藏文的，如《大乘开心显性顿悟真宗论》《大乘入道安心法》《历代法宝记》《楞伽师资记》；另外一部分是藏族禅

师用藏文直接撰写的禅宗写卷，后者明确反映出吐蕃特有的禅宗法脉，如《大乘无分别修习义》《大瑜伽修习义》《唯一无想义》等。敦煌藏文禅宗文献的发现说明，汉地禅宗顿悟派似乎并未如后世藏史所追记的那样，在僧诤失利后便悄然退出吐蕃，相反它们不仅并未因为法诤而消失，还有发展的趋势，其禅宗世系至少一直持续到吐蕃王朝灭亡，它所形成的势力对后来西藏的宁玛派的教义体系也有一定的影响。

如何解释汉藏史料出现的矛盾呢？当时的历史事实又是怎样的呢？

从当时唐蕃的政治关系和吐蕃的宗教倾向看，赤松德赞赞普选择印度“渐悟”一派，应该是比较合适的。唐朝与吐蕃，自松赞干布到赤德松赞（7世纪30年代至9世纪20年代）这近两百年时间里，虽然来往使节不断，又有两次和亲联姻，但双方关系的主要方面还是以战争为主。赤松德赞时期正是吐蕃最重要的扩张时期，吐蕃迅速占领唐朝西北丝绸之路一线，763年甚至一度打到长安，在唐朝看来，吐蕃乃“为中国患最久”者之一，“赞普遂尽盗河湟，薄王畿为东境，犯京师，掠近辅”[34]，唐蕃关系一直比较紧张。在这种时战时和、以战为主的形势下，吐蕃自然会选择与他彼此之间完全没有利害关系的印度，这是其一；其二，吐蕃人认为佛教原本来自印度，印度佛教是为正宗，在选择上自然也会更倾向于印度；其三，吐蕃接受印度佛教之初，曾遭遇吐蕃苯教的强烈抵抗，一度迫使传教的印度高僧寂护离开吐蕃。寂护临走时告诉赞普可迎请邬仗那的密教大师莲花生（图168），莲花生入藏后一路收伏苯教神灵以作佛教之护法，逐渐缓和佛苯之间的矛盾，吐蕃才又迎请寂护入藏传教。可见吐蕃王室正式引进佛教时，印度密教已先占据了主导地位。虽然此后汉地禅师摩诃衍的传教也在赞普族系取得了很大的进展，但当汉印两地僧人在教法上出现矛盾时，吐蕃赞普赤松德赞的倾向性很明确。当然，吐蕃赞普在处理这一问题上还是显示出他的灵活性，僧诤后不久，赤松德赞就派出了以南波计特波（rnam-par-myi-rtog-pa）为首的使团，赴汉地收集佛教经典。显然赞普

34.《新唐书·吐蕃上》卷216上。



图168　莲花生大师，卫藏玛尼石刻

35. 敦煌汉文禅宗文献P.4646写卷中摩诃衍给赤松德赞赞普的上奏文。

本人也并不希望因为法诤结局而开罪于唐朝。汉僧摩诃衍似乎也不是被驱逐出境的，从他给吐蕃赞普的上奏文可知，他离开拉萨后去了吐蕃边地一个叫“tsong-ka”的地方传教。但8世纪末僧诤之后，汉地禅宗退出卫藏应该是事实。西藏佛教历来朔印度佛教为正宗，也应该是从这个时期开始的。

问题的关键在于该如何解释敦煌吐蕃佛经中出现的相当数量的藏文禅宗文献。这些藏文禅宗文献表明，吐蕃时期汉地禅宗并没有真正被取缔，摩诃衍在吐蕃传播禅宗还得到了赞普（赤松德赞王）的首肯，并曾经“赦令颁下诸处，令百姓官僚尽知”[35]。禅宗的传教活动不仅得到了官方的许可，还确实在吐蕃有所流行，更重要的是还出现了一些具有较深禅学造诣的藏族禅师。

笔者认为，如果我们能够意识到8世纪后期至9世纪中叶的吐蕃，实际上是由两个不同的文化区域构成的，也就可以理解吐蕃统治者当时在宗教政策上很可能采取的是一种双轨制：卫藏（蕃）作为吐蕃核心文化区域，其宗教主要接受印度佛教文化的影响，莲花戒与后弘期以后西藏佛教文献反映的正是当时卫藏前弘期佛教的发展情形，他们的记载并没有错。而在吐蕃占领地区（大蕃），以顿悟为其特点的汉地禅宗的命脉也并没有中断，P.4646写卷所反映的是汉僧摩诃衍在吐蕃占领地区的传教活动，所记载的也没有错。换言之，当时卫藏的宗教与吐蕃外围文化区域所流行的宗教并不完全一样，甚至可能很不一样。汉地禅宗可以在吐蕃占领地区（大蕃）流行，却未必能够在卫藏（蕃）扎根，说禅宗在吐蕃流行发展，并不是说它在整个吐蕃王国中流行过，它只是在吐蕃占领地区流行发展；但是说它被吐蕃完全驱逐出境也不确切，它确实退出了卫藏这一蕃区的腹心地区，但仍然存在于吐蕃占领地区的某一个区域。其实西藏佛教史乃至历史，所记载的历史区域历来是以卫藏为主（以“蕃”为主），对卫藏以外的情形大多语焉不详。

很显然，“蕃”与“大蕃”的区别不仅反映在地理区域、民族成分上，它应该是更突出地反映在宗教信仰与宗教艺术上。就当时的吐蕃王朝而言，采取这种文化上的双轨制是一种明智的选择，

“大蕃”不仅是吐蕃的军事占领地区，它更像是“蕃”文化的外围地区，对这个幅员相当辽阔的外围地区，吐蕃统治者采取了相对宽松的宗教政策。因此，吐蕃时期的吐蕃宗教实际上并不能一言以蔽之，它不可能是单色调的，呈现出丰富多彩的样态也很自然。当时的吐蕃占领地区内，在宗教文化及艺术上拥有自己独特风格的至少有西域的于阗、走廊上的敦煌和河湟的鄯州等，吐蕃王国在极短的时间内扩张，在这样短的时间内将新占领地区的文化统一起来，既不可能也没有必要。

吐蕃时期在宗教艺术上的双轨制大概更为突出，在当时的吐蕃占领地区里，于阗仍较多地保持着原有的西域佛教美术风格，目前发现的8～9世纪于阗佛教艺术遗存多密教特征，迦湿弥罗密宗艺术影响仍然相当浓厚。而敦煌吐蕃占领时期的佛教艺术虽然出现了一些新的变化，但基本上是“唐风”不变，来自吐蕃的印度／尼泊尔艺术样式对敦煌正统艺术并没有明显的影响。当然敦煌也有一些藏族艺术家的创作活动，他们的作品更多地保存在藏经洞里。与于阗、敦煌这类佛教艺术已相当发达并成体系的地区相比，青海河湟（吐蕃称之为宗哥）一带的佛教艺术似乎还是一片未开垦的处女地，玉树贝纳沟摩崖石刻造像应该属于吐蕃宗哥地区的管辖范围，它的艺术样式与于阗、敦煌等地相比较，既有相同点，又有较大的差别。相同点表现在题材内容上，贝纳沟类型所表现的题材是流行于大蕃地区的“八大菩萨曼陀罗经”，另外佛背光、佛的狮子莲花宝座等也都与敦煌同类艺术样式很接近。比较而言，不同的方面似乎更明显一些，主要有以下几点：

1．佛教艺术吐蕃化的趋势十分明显（菩萨服饰的吐蕃化）；
2．均以摩崖造像的形式出现，并伴随祈愿经文与题记；
3．明确显示出汉藏艺术的融合交流（如题记的出现）；
4．其艺术受印度波罗艺术的影响相对较弱；
5．艺术表现缺乏敦煌于阗艺术的深厚传统，显得比较稚嫩；
6．与“蕃”之卫藏及“大蕃”之敦煌相比，它更像一种边缘艺术。

总之，宗哥地区的吐蕃艺术虽然不那么圆熟精致，也缺乏深厚的传统根基，但它最突出的特点是具有创造性和拥有自己的个性，在大蕃地区（吐蕃占领地区）它的艺术最有吐蕃化倾向（与敦煌和于阗相比），但同时又有比较强烈的汉藏文化交融的特点。我们感觉宗哥地区的艺术跟它的宗教文化具有相同的性格，而它的宗教文化正是我们马上要涉及的宗哥地区独特的禅宗传承。

第三节
吐蕃时期宗哥地区的禅宗传承

一、摩诃衍在吐蕃的禅宗传教活动

20世纪50年代，法国藏学家戴密微就法藏伯希和P.4646敦煌汉文禅宗文献《大乘顿悟正理决》（以下简称《正理决》）的发现，揭示了汉禅僧摩诃衍（Mahayan）在吐蕃传播禅宗的历程，并就此文献的分析整理写出著名的《拉萨僧诤记》。

《大乘顿悟正理决》（P.4646）的内容由三部分构成：

1. 敦煌文官王锡撰写的序文部分（叙述8世纪吐蕃印汉僧诤事件）；

2. 针对印汉僧诤的辩论所写的问答篇（包括旧问、新问、又问）；

3. 摩诃衍本人给赤松德赞赞普所写的上奏文。

摩诃衍给赤松德赞赞普写的上奏文里，简明扼要地记述了他在吐蕃传播禅宗的历程及他作为禅师所遵循的北宗传承。关于摩诃衍在吐蕃传教的事迹，他这样写道：

> 当沙州降下之日，奉赞普恩命，远追令开禅门。及至逻娑，众人共同禅法。为未奉进止，罔敢即说。后追到（讼）割[36]，屡蒙圣主诘（问）；讫却发遣赴逻娑，教令说禅。复于章蹉，及特便（使）逻娑，数月盘诘。又于勃漫，寻究其源。非是一度。
>
> 方遣与达摩（麽）低同开禅教，然始敕令颁下诸处，令百姓官僚尽知。

36. 凡引文中使用括号的字节，均为原P.4646敦煌汉文文献中丢失，又以斯坦因英藏敦煌文本S.2672相同文本加以校正补足的字节，如此处的“（讼）割”中的“讼”字即是P.4646中丢失或不见的（它只有一个“割”字），而S.2672中则是“讼割”两个字。

据这段上奏文可知摩诃衍到吐蕃本土传教是在沙州（图169、图170）陷入吐蕃那一年（786年），“奉赞普恩命”而去的，正如《正理决》王锡序文中所说“于大唐国请汉僧大禅师摩诃衍等三人”赴吐蕃传教。摩诃衍在拉萨（逻娑）和山南扎玛尔一带最初的传教似乎相当顺利，并取得了巨大的成功，在他的禅宗学说影响下，赞普妃没庐氏、赞普姨母纳囊氏、苏毗王子、诸大臣夫人们等王族显贵们先后随从摩诃衍出家。《大乘顿悟正理决》记载其事云：“我大师（摩诃衍）密授禅门，明标法印，皇后没卢氏一自虔诚，划然开悟，剃除绀发，披挂缁衣。……为赞普姨母悉囊南氏及诸大臣夫人三十余人说大乘法，皆一时出家矣。……又有僧苏毗王嗣子须伽提，节操精修，戒珠明朗，身披百纳，心契三空，谓我大师曰：‘恨大师来晚，不得早闻此法耳。’”寂护死后，摩诃衍的影响更是迅速扩大，藏文史料说当时只有意希旺波、贝扬等少数僧人还遵循寂护教法外，绝大部分藏僧都信奉或附和摩诃衍，[37] 以至于桑耶寺的布施供养都一度中断。意希旺波等为了恢复印度佛教势力，建议赤松德赞迎请寂护高足莲花戒（Kamalasila）。莲花戒进藏后，由赞普主持，与摩诃衍展开辩论。《正理决》中的“问答篇”便是摩诃衍为这场辩论所作的回答；莲花戒所著的《修习次第》的最后部分也是对摩诃衍的辩驳。摩诃衍的上奏文中对这一段的记述相当含糊，但也可以感觉到他的传教受到很大的阻碍，实际上应该是僧诤失败了。于是他离开拉萨去了讼割这个地方，这是他第一次离开拉萨，时间可能在792年左右。他离开拉萨后的这段时间里曾“屡蒙圣主诘问”，于是第二次受赞普之命返回拉萨“教令说禅”。但这次“说禅”似乎并不是传教，而是向赞普本人讲解禅宗问题。第三次赴拉萨仍是向赞普解说禅宗，赞普经过“数月盘诘”、

37. 参照王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987年，第14页。

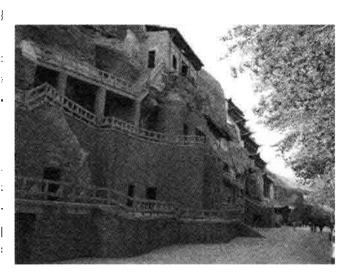
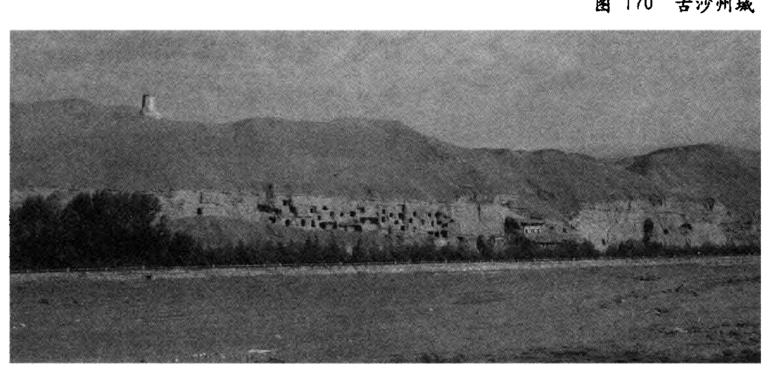

图169　敦煌莫高窟

图170　古沙州城



"寻究其源"后，最终允许摩诃衍在吐蕃传播禅宗，这就是上奏文提到的结果"方遣与达摩麽低同开禅教"，并向吐蕃各处颁令。注意此时他的传教又有了一名重要伙伴达摩麽低（Dharmamadi）。总之，法诤失败后，摩诃衍经过一段时间的休整，曾几度受命返回拉萨与赞普讨论禅宗，最终获得在吐蕃传教禅宗的许可应该是在796年左右。

敦煌汉文文献记载，796年摩诃衍返回敦煌，受到敦煌吐蕃统治者的欢迎，是年还被授予"吐蕃大德"、"国家大德"等尊号[38]，但这以后敦煌却没有了关于摩诃衍的任何消息。摩诃衍的销声匿迹似乎与他上奏文提到赞普允许他们在吐蕃传教的结果是矛盾的。

好在藏文禅宗文献的保留弥补了敦煌汉文史料的不足，一份名叫《大乘无分别修习义》(P.T.996) 的藏文禅宗写卷记述了一条藏族禅宗传承系谱，这条系谱中的"曼和尚"应该就是摩诃衍本人。P.T.996写卷的发现，不仅使摩诃衍在吐蕃僧诤事件之后的去向和活动明朗化，更重要的是人们也才知道他后来发展出来的这条藏族禅宗传承，敦煌的这份藏文写卷的意义和重要性不言自明。

摩诃衍是这条传承中的曼和尚的理由如下：一、P.T.996写本中明确说到曼和尚是一位汉僧禅师，曼和尚姓氏中的"曼"(man) 与摩诃衍（Mahayan）名字中的"摩"也比较接近；二、P.T.996写本中曼和尚曾到"tsong-kha"地方传教，而《正理决》摩诃衍上奏文中也提到他离开拉萨赴"讼割"传教，"讼割"即为"宗哥"的不同译音；三、P.T.996写本中提到其弟子虚空藏从曼和尚学到了大乘顿悟正理决教义，并实践之，这一教义正是由摩诃衍所传授；四、种种迹象表明，虚空藏禅师就是摩诃衍上奉文提到的那位"达摩麽低"（Dharmamadi），他不仅是摩诃衍的弟子，简直就是摩诃衍共同传教的伙伴了。据P.T.996号藏文写本，汉僧禅师曼和尚在宗哥传教后，收授了不少弟子，其中最优秀的弟子是虚空藏禅师（藏语称南喀宁波，nam-kavi-

38. 转引自［法］戴密微《拉萨僧诤记》，耿昇译本。

snying-po)，曼和尚在传教30年之后将自己的衣钵传给虚空藏禅师后返回内地了。

敦煌藏经洞汉文文献反映摩诃衍的禅宗思想的仅有P.4646、S.2672等《正理决》写卷。写卷以问答形式写成，主要针对当时印度僧人和赞普的提问阐述禅宗教理，针对性很强，却没有完整地反映摩诃衍的禅宗思想，摩诃衍的禅宗思想实际上在藏文禅宗文献里得到更全面和系统的保留。记述摩诃衍禅宗理论的除藏文写卷《大乘顿悟正理决》(P.T.21、P.T.823、P.T.827)[39]外，还有《禅定顿悟门》(S.T.468、S.T.709、P.T.117、P.T.827)、《禅定不义观六与十波罗蜜多经说》(P.T.116、P.T.117)、《摩诃衍之禅》(P.T.812、P.T.813)写卷等，这些写卷是对摩诃衍《大乘顿悟正理决》的重要补充。特别是P.T.116藏文写卷中将摩诃衍的禅宗思想以"语录"的形式写出，后来成书于西藏本土的《禅定灯明论》、《大臣实录》等大成就派教义曾多次引用P.T.116藏文写卷中摩诃衍的语录。[40]

摩诃衍是将汉地禅宗传入吐蕃时期的重要人物，他在吐蕃本土早期的传教相当成功，但很快与印度中观派僧人发生教理之争而受挫，后离开卫藏到吐蕃边地青海河湟一带传播禅宗，并由此发展出一支藏族禅宗世系；他的禅宗思想对后来卫藏的大成就派教义的形成也产生了很深的影响。史载摩诃衍在宗哥传教长达30年，后返回内地故乡。

二、虚空藏禅师的理论建树

根据P.T.996敦煌藏文写卷中"善知识"禅宗谱系，虚空藏禅师(mkhan-po nam-kavi-snying-po)于赤松德赞时期出家，在寺院立誓习法，后跟随摩诃衍学习《大乘顿悟正理决》，在实修过程中理解法义并获得授记。摩诃衍有不少弟子，但对他最为赞赏，摩诃衍决定离开宗哥返回内地故乡时，当地吐蕃官员曾寻问大师走后该向谁请教宗教法道问题，摩诃衍的回答是他的弟

39. 敦煌藏文禅宗文献中的《大乘顿悟正理决》(P.T.21、P.T.823、P.T.827等)写卷只有汉文《大乘顿悟正理决》(P.4646、S.2672)写卷教理问答部分中的"旧问"。

40. 参照[日]冲木克己《敦煌出土的藏文禅宗文献的内容》，李德龙译《国外藏学研究译文集》第8辑，西藏人民出版社，1992年；[日]冲木克己《Pelliot996写卷的大乘无分别修习义·序文——敦煌发现的藏文禅宗文献研究》，载日本《花园大学研究纪要》第25号，1993年；[日]木村德隆《敦煌出土藏文禅宗文献的性质》，李德龙译，《国外藏学研究译文集》第12辑，西藏人民出版社，1995年。

子“次泽南喀已悟得法义，能够说法讲经，修行者们可以向他请教”[41]。虚空藏禅师后来被当地人奉为“赤伽森勇”的化身，受到很好的供养，围绕着他也出现不少吉兆，如周身发光，修行密洞的天空出现五彩祥云等。虚空藏禅师在他71岁那年的春天，在宗邦的阿兰若跏趺坐化圆寂，坐化的那一夜，山后的天空中出现两道耀眼的光束，照亮了夜空，后来这光芒逐渐向西方移去。

从P.T.996藏文写卷提供的虚空藏禅师的生平事迹看，虚空藏禅师出生于卫藏，赤松德赞时期出家为僧；后跟随摩诃衍修习禅宗，成为杰出禅师；摩诃衍离开宗哥后他取代摩诃衍成为当地的禅宗大师，授徒传教，并被当地人奉若神灵；71岁是坐化后出现祥瑞，代表着他灵魂的光芒仿佛又回到了西方（西部代表着他的故乡卫藏）。整个P.T.996写卷中，从其师摩诃衍对他的赞誉，其弟子布·耶西洋对他的崇拜，以及围绕着他出现的许多吉祥瑞兆，都说明虚空藏禅师在当时就已是一位德高望重的藏族禅师，但除此之外未见更多有关他的史料。

近年来敦煌藏文禅宗文献研究表明，在摩诃衍之后，耶西洋之前应当有一个重要的藏族禅师曾在汉地禅宗吐蕃化过程中有鼎力之功，笔者以为这个人就是“蕃地的虚空藏禅师”，他在理论上的重大建树以及在宗哥藏族禅宗传承中的开创作用，可以从以下方面体现出来：一、虚空藏禅师是吐蕃时期最早用藏文著书立说的藏族学者；二、他是协助摩诃衍开创吐蕃禅宗传教事业的重要人物；三、他是将汉地禅宗吐蕃化，创建大瑜伽派的关键人物。

在敦煌藏文禅宗文献中，一份名曰《禅书》（S.T.709）的藏文写卷是应赤松德赞之请所写。写卷完成于赤松德赞执政时（796年以前），介绍了禅宗教义及修行特点。该写卷最突出的特点是它不是译文（由汉文经典译过去的藏文禅宗写卷），而是藏人用藏语直接写成的禅宗文献，应该算是吐蕃时期最早的由藏人撰写的佛教写卷。在这部介绍禅宗的写卷里，作者以“大瑜伽修行者”自称（“瑜伽”一词在当时并不只在密宗中使用，它更多地指禅宗的修行者——笔者注），作者从菏泽神会的《楞伽经》中分别抽出“如来禅”和“大瑜伽”，再将二者结合，强调大瑜伽者接受的如来禅教是最上智之教；强调如来禅亦为大乘法，相信一切法不在心外，任何人都可通过努力修习。他的“作为无所得方法之如来禅”很接近神会的“以无所得，即如来禅”的核心思想。

人们一直不知道这部最早的藏文《禅书》作者是谁，有研究者分析，既然是应赞普之约，可见他当时也算是有些名气的僧人[42]，如敦煌的佛学大师昙曜

就曾应赤松德赞之请写出过著名的汉文经典《昙曜二十二问》。笔者以为，这位藏族禅师很可能就是虚空藏禅师，当时也只有他能够胜任。

《禅书》作者自称“大瑜伽修行者”，而在敦煌9世纪前期的另一份藏文禅宗写卷《大瑜伽修习义》(P.T..818、S.T.705)中，这位大瑜伽修行师的名字简称为“达”，显然这个“达”禅师应当是摩诃衍上奏文中提到的“达摩麽低”，即梵文的Dharmamadi。也就是说，《禅书》作者大瑜伽修行者“达”，全名为达摩麽低，他在吐蕃僧诤发生的前后曾应赞普之约，写过一本介绍禅宗的卷子，该写卷对于赤松德赞重新放开对禅宗的禁令可能有很大帮助，联想到赤松德赞最终同意摩诃衍在吐蕃传播禅宗，但条件是“与达摩麽低同开禅教”一事来看，这个大瑜伽师达摩麽低已深得赤松德赞的赏识和信任。在当时什么样的人能够得此殊荣，与摩诃衍一起“同开禅教”，当然是这位撰写《禅书》的藏族僧人才有可能。从另一方面看，这个达摩麽低还必须与摩诃衍本人有很深的关系，才可能与之“同开禅教”，虚空藏是摩诃衍的高徒，他们之间的关系当然非同一般，更重要的是虚空藏还曾得到过其师摩诃衍的盛赞，摩诃衍是这样形容他的弟子的：“如同父亲是狮子却生出狐狸一样的后代，悲心和尚（摩诃衍的老师）培养出了我这样的弟子；如同父亲是狐狸却生出狮子一样的后代，我这样的老师又带出了你这样的弟子来。”[43] 显然，虚空藏虽然是摩诃衍的弟子，但由于他的杰出，他不仅帮助其师争取到重新在吐蕃传播禅宗的权利，而且在796年时，还因为那卷《禅书》取得了与其师“同开禅教”的地位。

《禅书》写成于796年以前，在当时能够用藏文写出介绍禅宗思想与修习特点的人，当然至少对禅宗有相当的了解和造诣。虚空藏禅师的创造性才能在这部类似于禅宗入门的书里得到充分显示，将大瑜伽与如来禅相结合的折中倾向在他早期的《禅书》里已崭露头角，他后来创建的大瑜伽派也显示这种综合性和创造性。敦煌藏文禅宗文献中《大瑜伽修习义》(P.T.818、S.T.705)写

41. 转引自[日]冲木克己《大乘无分别修习义·序文——关于Pelliot996的研究》，载日本《花园大学研究纪要第》第25期，1993年。

42.[日]木村德隆《敦煌出土藏文禅宗文献的性质》，李德龙译，《国外藏学研究译文集》第12辑。

43.转引自[日]冲木克己《大乘无分别修习义·序文——关于Pelliot 996的研究》，载日本《花园大学研究纪要》第25期，1993年。

卷的作者，目前尚无定论[44]，不过笔者以为作者的名字其实已经出现在写卷里，他就是我们前面提到的大瑜伽修行者“达”禅师，也许这部《大瑜伽修习义》的最终完成可能是虚空藏禅师的高足布·耶西洋，但这里面的基本思想和核心部分应当是体现了虚空藏禅师汉地禅宗吐蕃化的重要思想过程。该写卷成书于9世纪前期，写卷中引用了大量伪经，目的却不是要作成一部罗列诸家禅语录的综合性文献，作者显然是要通过综合汉地禅宗与印度教法[45]，以形成自己的大瑜伽派，作者试图证明汉地禅宗与印度中观思想在本质上的一致性，渐悟最终也会发展到顿悟，这一思想对西藏本土出现的大成就派有直接的影响，“大瑜伽派”的出现应该是汉地禅宗吐蕃化的一个重要标志。

虚空藏禅师的生卒年大约在760～820年间，在他的生平中有两个重要阶段，以公元796年为分界线：796年以前为早期，这期间跟随摩诃衍学法，后应赞普之约写出《禅书》，《禅书》是虚空藏早期的代表作，将大瑜伽与如来禅相结合显示他在理论上的新思路。796～820年为后期，这一时期应是虚空藏禅师进行理论建树的重要时期，他不仅大量收集汉地禅宗经典，阐述摩诃衍的禅宗理论，更将印度的一些佛教理论逐渐融入大瑜伽派内，从而形成吐蕃的大瑜伽派，完成了汉地禅宗的吐蕃化。正因为如此，P.T.996写卷中专门赋诗赞誉虚空藏禅师“固守无住平等的瑜伽之道”，“实践最高的平等之姿，成就圆满清净之法身，这是最高的成就”[46]。

三、布·耶西洋的重要贡献

敦煌藏文禅宗文献里，布·耶西洋禅师只出现于P.T.996《大乘无分别修习义》写卷的序文部分，这个序文的重要性在于它记录了吐蕃时期一条重要的禅宗谱系，即虚空藏

44. 日本学者木村隆德认为《大瑜伽修习义》(P.T.818、S.T.705）的作者是布·耶西洋禅师，见［日］木村隆德《敦煌出土藏文禅宗文献的性质》，李德龙译，《国外藏学研究译文集》第12辑，西藏人民出版社，1995年。冲木克己认为《无所得一法经》（P.T.116）写卷的内容就是《大乘无分别修习义》，其作者是布·耶西洋，《无所得一法经》与《大瑜伽修习义》虽然有很多共同点，但文脉不同，而且《大瑜伽修习义》写卷有着更为明确的目的性，它综合了印度与中原两种佛教，目的是想成就一个新的大瑜伽派。参照［日］冲木克己《敦煌出土的藏文禅宗文献的内容》pp.218-219，李德龙译《国外藏学研究译文集》第8辑，西藏人民出版社，1992年。

45. 据日本学者冲木克己的研究，《大瑜伽修习义》与汉地禅宗文献《历代法宝记》《诸经要抄》《禅门经》（前两个经卷在藏文禅宗写卷中都有藏译本或部分译本，《禅门经》只出现在《大瑜伽修习义》写卷里）等都有很深的关系，同时它又与印度的《经集》有明确的关系。参照［日］冲木克己《敦煌出土的藏文禅宗文献的内容》，李德龙译《国外藏学研究译文集》第8辑，西藏人民出版社，1992年，第1219页。

46. 转引自［日］冲木克己《大乘无分别修习义·序文——关于Pelliot996的研究》，载日本《花园大学研究纪要第》第25期，1993年。

禅师的传承谱系。这条传承谱系为：

Ardanhver — Beusin — Man — Nam–kavi–snying–po — Ye–she–dbyangs

P.T.996写卷里简单地叙述了Ardanhver和Beusin的情况，Ardanhver从印度来到安西（今新疆吐鲁番西），百年后没。其弟子Beusin活动于河西走廊的沙州、甘州一带，80年后没于肃州。接下来的Man就是我们前面提到的曼和尚，即摩诃衍。这条传承以虚空藏禅师之名建立，意味着这是一条吐蕃禅宗谱系，因为自虚空藏禅师开始，后面的两位均为藏人。在这条传承中，布·耶西洋是虚空藏禅师的弟子，也是最后一位。

布·耶西洋禅师虽然在敦煌藏文禅宗写卷中只出现在P.T.996藏文写卷中，但近年来新发现的几处吐蕃时期摩崖石刻题记里，耶西洋的名字却频频出现，比较而言，关于他的资料可能比虚空藏禅师还要丰富和生动一些，如我们前面专门讨论过的“贝纳沟类型”的石刻铭记里就提到过益西央（同名异译）。

布·耶西洋（spug–ye–she–dbyang）又称智音禅师，祖王（赤松德赞赞普）时出家，曾在寺院里学习佛法，后来接受了“善知识”（虚空藏禅师）的传承与教诲，潜心修炼50年，专修“无住·无分别的法理”，精通“无住之法义”、“大乘了义经”等。在其禅宗教法的学习修炼过程中，虚空藏禅师对他的影响很深，P.T.996写卷中专门提到，关于大乘义无想，大乘一理趣之义的法理，虚空藏禅师曾给他以极多的教诲，使他能够不出偏差地正确把握法义。也正是在此基础上，耶西洋深刻悟出了大乘一理趣、大乘一理趣的自性、大乘一理趣在实践上的方便，特别是通过实践修心而获得正悟。

耶西洋禅师在他80岁那年的秋天，坐化于赤伽蒙约的山谷里，这个隐蔽的禅修地也是虚空藏禅师坐化的地方。耶西洋圆寂后，他的弟子们将他的遗体运往安琼（An–cung）的隐蔽地，这时赤伽城的上空飘浮着五彩祥云，并一直飘浮到安琼山顶上。

敦煌吐蕃禅宗文献中的相当一部分都可能与耶西洋有关，据P.T.996写卷可知，《大乘无分别修习义》这部经书是由布·耶西洋写成的，但现存的P.T.996的藏文写本只是《大乘无分别修习义》的序文部分，而正文部分的《大乘无分别修习义》，或者说以《大乘无分别修习义》为题的藏文经卷到目前为止尚未发现。不过，

研究者们发现敦煌藏文禅宗文献中一份名曰《惟一无想义》(或译《无所得一法经》)的写卷，很可能就是耶西洋所著的《大乘无分别修习义》的别名[47]。P.T.996写卷中提到耶西洋在其生涯中全力正悟“大乘之义·无想·一理趣”，而这三者合起来正是“大乘惟一无想义”的核心内容。研究者们还发现，《惟一无想义》写卷有P.T.21、P.T.116、P.T.118、P.T.823、P.T.827、S.T.703、S.T.707、SVOL.70、F.9等正本，以及P.T.817、P.T.821、S.T.706、S.T.709等别本，共有十几个本子，是敦煌藏文禅宗文献中发现最多的一种写卷。该写卷的一个突出特点是强调印度中观派、汉地禅宗以及吐蕃的禅宗(大瑜伽派)，他们的义理在实质上与大乘了义经根本思想的一致性。在另外一些与之相关的写卷里，如《修习大乘中观义方便说》(S.T.709)、《大乘中观义》(P.T.121、P.T.817)、《中观义师答大乘法义因所写正依之教》(P.T.823、P.T.827)等写卷，不仅明确阐述了摩诃衍禅宗不思不观的修习方法，还显示出将印度中观思想融入禅宗的倾向，这种努力显示藏族禅宗学者特有的一种思路，其最终目的在于说明禅宗与印度佛教，即“顿悟”与“渐悟”两派在本质上并不矛盾。这一思路开始于虚空藏禅师，但在耶西洋的《惟一无想义》里被最终统一到大乘无分别修习义里，这应该是布·耶西洋禅师在教理修习与实践上究毕生精力完成的一项事业。

耶西洋除了在教理上的建树，他当时更以大译师而闻名，青海玉树贝纳沟摩崖石刻题记中称他为“方丈大译师”。敦煌P.T.116藏文写卷是一长达70余页的长卷，其中的《禅语录》收集了16位印、汉、藏三地的禅师们关于禅宗的论述，[48]为一卷完整的藏文禅语录。敦煌藏文禅宗文献中还包括不少将汉地禅宗著作译成藏文的内容，如《楞伽经》《历代法宝记》《降魔藏禅师安心法》《卧轮禅师安心法》《法王经》《金刚三昧经》《最妙胜定经》等，这些写卷的翻译整理大概都由耶西洋完成或组织完成的。耶西洋禅师早期可能更多以译经为主，并由此获得“大译师”的称号，贝纳沟石刻的年代在9世纪初(806年)，足见他在此时已是一位著名的译师了。

近年来在安多、康区等吐蕃边地发现几处与布·耶西洋相关的

47. 同注42。又见(日)冲本克己《大乘无分别修习义·序文——关于Pelliot 996的研究》，载日本《花园大学研究纪要第》第25期，1993年。

48. 在这16位禅师中，目前能够探明的有菩提达摩多罗、卧轮、菏泽神会、无住、降魔藏、摩诃衍等禅师的话语录。

49. 关于昌都察雅丹玛岩佛教造像摩崖，西藏社会科学院研究员恰白·次旦平措认为年代为公元804年。参照恰白·次丹平措撰文，郑堆、丹增译《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，载《中国藏学》1988年第1期。但西方一些学者认为，也不排除816年(又一个猴年)的可能性。见Amy Heller: *Early Ninth Century Images of Vairochana from Eastern Tibet*. Orientations, Vol.25, No.6, June 1994, pp.74—78.

摩崖石刻造像，一处是前面提到的贝纳沟石刻；另一处是昌都察雅丹玛岩摩崖石刻造像群。耶西洋（碑文中译作益西央）在丹玛岩凿刻佛像祈愿经文，目的是为唐蕃会盟和赞颂赤松德赞之功德及祈愿众生之福，据摩崖石刻的藏文题记可知，石刻刻于"猴年夏"，这个"猴年"可能是804或816年[49]。丹玛岩碑文提供了更多的文化信息：一、此时赞普已封比丘为政教宰相，并赐金符之下官衔；二、此时唐蕃之间已初定合盟；三、益西央不仅在此地"刻佛像及祷文"，还在越、蚌、勒、颇乌等地广（刻）写经文和制作佛像，益西央特别强调对待这些"深具神力之佛像及经文"礼拜者方可转世于天堂，如果恶言戏谑则永世堕入恶趣。

仅从这两处摩崖石刻的藏文题记看，耶西洋（益西央）当时非常积极地在安多藏区甚至更远的昌都凿刻摩崖，用以宣传佛教教义与功德，并为卫藏的吐蕃赞普的兴佛祈祷祝福，特别是他当时还积极参与唐蕃之间的会盟，为汉藏之间的和平祈祷祝福。当时由他组织制作的摩崖石刻也不仅这两处，而是在许多地方"广写"，显然，大量制作摩崖石刻也是耶西洋的功德之一。有趣的是在丹玛岩石刻碑文中，益西央还提到一位比丘达洛旦德凯朗嘎宁布（nam-ka-syning-po），这位朗（南）嘎宁布很可能正是益西央的老师虚空藏禅师。

总之，布·耶西洋禅师是继虚空藏禅师之后的又一位杰出的藏族禅僧，他对于这一谱系的重要贡献主要表现在以下三个方面：一、他是一位重要的禅宗翻译家和禅宗理论的整理者；二、他又是一位社会活动家，以青海河湟为中心在当时吐蕃边地广泛凿建摩崖石刻造像与镌写祈愿文以宣传佛教，并积极致力于唐蕃和平会盟等事业；三、他在禅宗理论上同样卓有建树，他在其师的基础上更注重对印度、汉地及藏地的禅宗思想进行总结，特别对于其师的"大瑜伽派"禅宗理论进行总结整理，《大瑜伽修习义》后来成为布顿大师唯一选入的禅宗理论经论，应该与他所作的努力是分不开的。

四、"善知识"禅宗谱系的活动年代及地点

（一）活动年代

在摩诃衍—虚空藏—耶西洋这条传承中，摩诃衍的活动年代当在786～826年之间，摩诃衍受赞普之邀赴吐蕃本土传教时的年龄可能在35岁前后，那么他的出生年

50. [日] 冲木克己《大乘无分别修习义·序文——关于 Pelliot 996 的研究》，载日本《花园大学研究纪要第》第 25 期，1993 年。

代当在750年左右，他离开宗哥返回故乡时至少已是75岁的老人。虚空藏禅师的活动年代大致与摩诃衍同时或略晚些，他在赤松德赞时期出家，后跟随摩诃衍修习禅宗，796年以后又与摩诃衍“同开禅教”，他的年龄可能与摩诃衍相差不太多，他活到 71 岁，其生卒当750/760～820/830年间。一些研究者认为耶西洋的生卒年是在 770～850 年间[50]，但从 804/806 年的石刻碑文记载看，此时耶西洋既然已身为“方丈大译师”，不会太年轻，他活了 80 岁，因此他的生卒年更可能在 760～840 年间。

我们试将三位禅师的推定生卒年和主要活动年代排列如下

图表三

	推定生卒年	主要活动年代
摩诃衍	750～830年？	786～826年
虚空藏	760～830年	790～830年
耶西洋	760～840年	790～840年

由上表可以看出，这三位有师徒关系的禅宗师几乎就是同龄人，他们主要的活动年代实际上是重叠的，主要集中在 8 世纪后期至 9 世纪前中期，也就是说，在 780～830 年间，三位杰出的禅师是在并肩作战，他们虽然以师徒的关系出现，但年龄相仿，主要活动年代基本相同，其结果是禅宗在他们的共同努力下得到很大的发展。摩诃衍的主要功绩在于他将汉地禅宗传入吐蕃，并且是在相当困难的条件下；虚空藏则是将汉地禅宗吐蕃化的关键一环，他早期协助摩诃衍在吐蕃传教，后期则创建大瑜伽派——藏地的禅宗派系，也是第一位用藏文著书立说的禅师；耶西洋在译经、整理经典以及综合性理论建树上都作出了贡献，他在吐蕃边地组织大量摩崖造像、祈愿文的镌刻活动，对这些地方佛教文化的发展做出了积极的努力。在三位汉藏禅师的共同努力下，790～840年间即吐蕃王朝后期，禅宗不仅在青海宗哥地区得以流行，而



图 171　西宁北禅寺

且在教义上也有发展创新。时隔两个世纪之后，北宋河湟一带西蕃佛教仍保持着修禅特点，显然与这一地区历史上曾流行禅宗的传统有关（图171）。据北宋《岷州广仁禅院碑》记载：

西羌之俗，自知佛教……其诵贝叶傍行之书，虽侏离诀舌之不可辨，其意琅然如千丈之水赴壑而不知止。又有秋冬间，聚粮不出，安坐于庐室之中，曰坐禅。是其心岂无精粹识理者，但世莫知耳。

（二）活动区域

敦煌莫高窟藏经洞出土的藏文禅宗文献使研究者们确信禅宗曾经流行于吐蕃，P.T.996写卷更揭示出一条鲜为人知的“善知识”禅宗传承，敦煌藏文禅宗文献正是这一传承的明确反映。但禅宗究竟流行于卫藏吐蕃，还是敦煌地区（文献发现地在敦煌），似一直没有定论。

其实吐蕃后期禅宗的流行地区既不在卫藏吐蕃，也不在敦煌地区，这个地方《正理决》摩诃衍上奏文里已有交代，它就是上奏文中的“讼割”（tsong-kha），摩诃衍僧诤失败后便赴吐蕃边地“讼割”传教，这以后他虽然两次返回拉萨，目的只是为了说服赞普赤松德赞同意他们的传教活动，也包含着为他们僧诤失败挽回面子的意图。赞普经过“数月盘诘”后同意他们师徒二人“同开禅教，然始敕令颁下诸处，令百姓官僚尽知”，说明赞普解除了最初不允许摩诃衍在吐蕃之地传播禅宗的禁令，大约也就是在此时摩诃衍去了敦煌（796年），并接受了吐蕃授予他的“吐蕃大德”等尊号（试想如果吐蕃赞普没有解除禁令，敦煌的吐蕃官员也不可能对摩诃衍表示尊敬，更不能授予他“吐蕃大德”的尊号），这以后敦煌不再见到摩诃衍的消息并不奇怪，因为摩诃衍并没有在敦煌传播禅宗，而是又回到了“讼割”即宗哥，继续他的传教事业。P.T.996写卷中记述曼和尚在 tsong-kha 之地传教长达30年，可见宗哥才是摩诃衍禅宗传教的根据地。

P.T.996写卷没有交代虚空藏禅师活动的区域，但他应该是与他的老师摩诃衍在一起传教，当摩诃衍即将离开宗哥返回内地时，当地吐蕃官员向他询问由谁接替他的事业时，他推荐了弟子虚空藏禅师，可见他们师徒二人应当是在一起的。至于虚空藏与耶西洋，P.996写卷已明确交代了他们二人的密切关系，虚空藏与耶西洋两人在同一个地方坐化圆寂，这个地方距离赤伽城很近，虚空藏禅师还曾经是“赤伽森勇”的化身，因此“赤伽”这个地方是很重要的，根据写卷可知赤伽寺与赤伽

城等都在安琼山一带，而“安琼”（An-cung）山很可能就是后弘期“下路弘法”发祥地之一的“安琼南宗”（也有译作“阿琼南宗”的，“宗”在这里代表着山峰的意思），藏史载，9 世纪中叶卫藏“三贤士”逃至安多藏区后便在安琼南宗一带活动。

> （三贤士）于是用一头骡子驮上律藏经典，逃往西部阿里地方。在葛禄逻没有住下，又到胡人地方，本想在语言不同的地方传布佛法，但是没有翻译，无法传布，又经过朵思麻南部的比热盐湖，到了安琼南木宗玛垅多吉扎的丹底协吉杨官，在那里修行。
>
> （《汉藏史集》第 269 页）

> 当朗达玛灭佛时，有藏饶色、约格迥、玛·释迦牟尼三人用一匹骡子驮载戒律经卷从吉祥曲沃山逃往阿里地区，又从葛禄罗绕行突厥地区，到达朵麦安琼南木宗地方，当地有一本教徒的儿子名叫木苏塞拔，皈依佛法……后来被称为贡巴色。
>
> （《红史》第 37 页）

> （三贤士）旋即把戒律和对法藏方面的佛典驮在两头骡子的背上，前往霍尔地区。在那里不敢举行宗教活动，风闻朗达玛被弑后，方离开霍尔地区，……来到康区，住在阿琼南宗的岩洞……
>
> （《后藏志》第 82 页）

史载，三贤士从卫藏的曲沃卧日山逃往阿里，又辗转西域，最后才来到安多藏区今青海省尖扎县坎布拉的安琼南宗（或安琼南木宗），寻得一处隐居修行的岩洞后在此修行。并在这一带收授喇钦·贡巴饶赛作为弟子。这之后不久，暗杀朗达玛的拉隆贝吉多杰也逃至今尖扎县城附近约三公里处的玛拢洛多赤扎隐蔽，拉隆贝吉多杰听说三贤士居住的地方就在离此不远的安琼南宗后，遂迁至坎布拉十八宗之一的俄宗，与三贤士一同潜心修行，并收徒弘法长达二十余年。安琼南宗所在尖扎县与丹底寺所在循化县相邻，又都位于黄河南岸，两者相距不很远。

安琼南宗（a-chung-gnam-rdzong），汉译大概应该译作安琼南峰，它实际上是一陡岩峭壁的奇雄山峰的名称，这座山峰就坐落在安多藏区今青海省尖扎县黄河

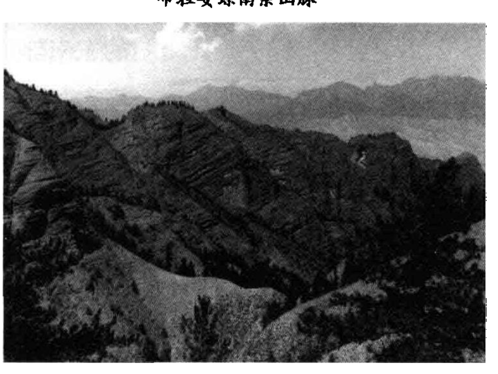
沿岸的坎布拉乡（图172）。“坎布拉”（khams-ra）意为“康巴之园”，实为当地部落之称谓。据史载，坎布拉部落的祖上原是康区的努氏家族，后努氏家族的三兄弟带着他们的部落从康区迁移到安多，走到阿琼南宗时见这一带四面环山，其状犹如家园，便决定在此落脚，并将此地称作“坎布拉”。该部落如今已发展出五个部落，一般称作“坎布拉五部”。坎布拉地区山峦纵横，历来就有“坎布拉十八宗”之说，坎布拉十八宗，藏语的意思是坎布拉境内的十八座奇山怪峰[51]，其中安琼南宗是“坎布拉十八宗”中最著名的一“宗”，它的著名很大程度上也正是由于它在后弘期卫藏佛教文化复兴时期曾发挥过重要作用，作为“下路弘法”的发祥地，它一直在安多藏区闻名遐迩，并因此而成为安多藏区一处久负盛名的宗教圣地，不过就坎布拉十八宗诸山名称的起源和排列看，它们显然是苯教文化时期诸神的化身，安琼南宗作为圣地的历史可能远远早于当地佛教文化时期。安琼南宗山势崎峻，山上有三座峰顶，犹如“三股金刚”直插云霄，一座山崖横贴其前充当其山门，其状恰似藏文字母的“阿琼”（v）字，故此山之名为“阿琼南宗”[52]。

在P.T.996敦煌吐蕃写卷有关布·耶西洋的传记里，曾多次提到“安琼”这一地方，从它的记述看，这个“安琼”也确实是一座山的名称，耶西洋80岁那年坐化于赤伽蒙约山谷的隐蔽处，这里也是他的老师虚空藏禅师坐化的地方。耶西洋圆寂之后，弟子们将他的遗体运往安琼山。“善知识”禅宗传承中的后面两位藏族禅师，其活动区域都与赤伽寺或赤伽城有关，虚空藏禅师本人作为“赤伽森勇”的化身受到当地人供养与膜拜，而耶西洋则是赤伽寺的方丈，他在赤伽蒙约的山谷里圆寂后遗体被运往安琼山，五彩祥云在赤伽城和安琼山的上空飘浮着。很显然赤伽寺与安琼山距离应该是很近的，赤伽寺应该就在安琼山前面的山谷处。赤伽城与赤伽寺既然是“善知识”传承的根据地，也就应该是摩诃衍传播禅宗的重点地区，这

51．“坎布拉十八宗”是坎布拉境内的十八座奇山异峰，大抵原为苯教之神山群，为原始神灵拉神、鲁神、赞神的化身，分为上、中、下三部各六宗。上部为白色“拉”神六宗：内宝宗、果布宗、巴新宗、查曲宗、觉摩宗、达宗；中部为红色“赞”神六宗：拉玉宗、贡布宗、阿琼南宗、俄宗、德结宗、扎玛桑格宗；下部为蓝色“鲁”神六宗：目宗、诺宗、赛姆宗、夏宗、拉宗、索宗。这十八座朱砂砾岩，丹红如霞，掩映在苍翠林绿中秀丽天成，不仅是藏传佛教各教派的修行地，还是国家的森林公园。

52．见德吉卓玛《略述阿琼南宗宁玛派尼姑寺的宗教文化》，载《西藏研究》1996年第1期，第51页、第58页。

图172　青海省黄南藏族自治州坎布拉安琼南宗山脉



里也就应该是他在给赤松德赞赞普上奏文中所提到的“讼割”(宗哥)之地，而安琼南宗所在地也确实属于“宗哥”(或宗卡、宗喀)的地理范围之内(图173)。

关于“宗哥”之地，曾驻锡丹底寺的当代安多藏族高僧才旦夏茸活佛有过描述：“发源于安多青海流经宗卡积石山腹地的黄河、湟水、绿曲河三条河流汇合于白塔山，其上部包括列罗等地的广大地区，称宗卡。其东南方有《太子须拿经》中提到的丹豆山，离这里不远的黄河岸上有加入村，很早以前这里住着使用黑帐篷的牧民，这就是喇钦降生的地方。”[53] 这段话我们可以理解为：一、丹豆山(丹底寺所在地)属于“宗卡”之地(这也就意味着安琼南宗也同样属于宗卡之地)；二、“宗卡”之地主要是包括了青海省东部的黄河、湟水及甘肃省西南隅的绿曲河(碌曲县)这三条河流并行的地带；这一带正是蒲文成研究员所说的河湟地区的地理范围——黄河上游农区和湟水流域，即今青海省境内包括贵德、尖扎等黄河沿岸地区在内的东部农区和甘肃省的临夏回族自治州[54]。由此看来，这个宗卡的地理范围相当的大，实际上，它基本上可以等同于“河湟”地区的地理概念，“河”即黄河，“湟”为湟水(图174)，为两条河流并行并逐渐交汇的地区，这一地区是青海省东部富庶的农业区。

53. 才旦夏茸《喇勤·贡巴饶赛传略》，尼玛太译，载《西藏研究》1987年第1期，第110页。

54. 蒲文成《河湟地区藏传佛教的历史变迁》，载《青海社会科学》2000年第6期。



图173 青海省尖扎县阿琼南宗山貌



图174 青海湟水流域

值得注意的是“宗卡”(宗哥)的地理范围虽然很大，但它的核心区域在唐宋期间似有明显的变化，唐朝至五代，宗哥似乎都是一个相当大的地理概念，中唐吐蕃时期至五代的宗哥国，从P.T.996敦煌吐蕃写卷所给出的条件看，其核心地区应该是在河湟的东南部——今尖扎、循化、化隆等黄河沿岸地区(尖扎的安琼南宗与循化的丹底山等均位于河湟地区东南部的黄河南岸)，即以黄河沿岸地区为主，但它所包括的地理范围却远不止于此，目前发现的由耶西洋禅师在9世纪前期开凿的两处摩崖造像(青海玉树的贝纳沟与西藏昌都的丹玛岩)均位于距离“宗卡”地区相当遥远的西南部。这两处遗迹本身，即玉树贝纳沟与昌都丹玛岩彼此距离很近，都在今青海与西藏(藏东)的交界地带。这两处摩

崖石刻点的共同之处是它们都位于吐蕃时期汉藏来往最为频繁的唐蕃古道上，而且这两处摩崖石刻在民间传说和史料记载中又都与文成公主有关。唐朝文成公主进藏路线已有定论，走今西宁经日月山至河源，越巴颜喀拉山至玉树，玉树是当年文成公主进藏的必经之路，从玉树向南翻过山便是昌都的类乌齐，再向南便是昌都察雅的丹玛岩，藏史明确记载文成公主曾在此经过，“尔时，汉女公主同诸蕃使已行至邓马岩，曾于岩上刻弥勒菩萨像一尊，高约七肘，《普贤行愿品文》两部”。藏文史料里还提到文成公主行至康之白马乡时，曾开荒种地，安置水磨，在此等候噶东赞两个月[55]。当然9世纪初由“方丈大译师”耶西洋主持凿刻的贝纳沟及丹玛岩大日如来佛与八大菩萨造像，在年代上不可能与文成公主进藏有什么关系，但耶西洋选择了文成公主入藏时经过的唐蕃古道上重要的点，却可能是别有意味的。这是否意味着吐蕃藏文文献中出现的这个“宗哥国”所辖的实际地理范围很大，向南可伸抵藏东昌都一带，向西则可能直到青海湖都兰一带[56]？抑或是当时耶西洋的活动区域已有意识地沿着唐蕃古道从宗哥向南延伸？昌都丹玛岩摩崖石刻题记中提到耶西洋在广大地区镌刻造像与经文，也确实说明耶西洋活动的区域非常之大。

不管吐蕃时期的宗卡的地域有多大，至少自9世纪初起，河湟东南部的黄河沿岸地区已基本形成了一支藏族禅宗传播系统，并使这一地区成为吐蕃占领地区的一方宗教圣地，这样当吐蕃王朝灭亡与卫藏禁佛之后，这里自然又会成为卫藏吐蕃僧人逃亡并且安身立命的避难地（图175)。9世纪中叶，不少卫藏僧人携带经典逃亡至此，遂使这一带得以继续保持着藏传佛教繁荣发展的势头，这大概也是为什么这一地区能够成为后弘期佛教文化复兴时期“下路弘法”策源地的原因所在。

然而到了北宋时期，“宗卡”的核心区域似乎有向湟水流域转移的迹象，关于北宋时期的宗哥城，《宋史·吐蕃传》里给出一个非常详细的地理位置：

> 宗哥城东南至永宁九百一十五里，东北至西凉府五百

55．见索南坚赞著《西藏王统记》，刘立千译注，西藏人民出版社，拉萨，1985年，第73页，第117页。又见智观巴·贡却乎丹巴绕吉著《安多政教史》，吴均等译，甘肃人民出版社，1989年，第20页。

56．Amy Heller：*Early Ninth Century Images of Vairochana from Eastern Tibet*，Orientations，Vol.25，No.6，June 1994，pp.74–78.



图175　青海尖扎智合寺丹霞地貌

57. 王尧《宗王封号考》，载《西藏研究》1995年第2期。

里，西北至甘州五百里，东至兰州三百里，南至河州四百一十五里，又东至龛谷五百五十里，又西南至青海四百里，又东至新渭州千八百九十里。

根据《宋史·吐蕃传》给出的这个位置，宗哥城应当在今青海省西宁市东南的平安县一带。11世纪初的宗哥城由李立遵部族占据，史载12岁的唃厮啰被河州蕃商带回河湟后，先是蕃酋耸昌厮均将唃厮啰居移公城，欲于河州立文法，但不久后被宗哥僧李立遵、邈川大蕃酋温逋奇略取至廓州，尊立之。后部族寖强，乃徙居宗哥城，立遵为论逋佐之。故史书里也常称李立遵、厮部族为宗哥族。1032年唃厮啰在挫败邈川温逋奇篡夺政权阴谋之后才迁移到青唐城，建立起真正属于自己的青唐吐蕃政权。

明代以后，宗卡（宗喀）已明确在湟水流域的湟中一带，王尧先生说："青海境内有一条湟水，藏语称为tsong-chu（宗曲），源出于青海海晏散包呼图山，东南流，经西宁，至甘肃兰州西，达家川，入黄河。经流湟中时，称为tsong-kha（宗喀），后来，在这里出生的藏传佛教格鲁派祖师，宗教改革家宗喀巴大师（1357～1419），就是从出生地而称名为宗喀巴（tsong-kha-pa）的。"[57]（图176、图177）



图176　出生于青海湟中的宗喀巴大师

由此看来，唐代吐蕃占领时期的"宗哥"（宗卡）是一个较大的地理概念，其地理范围与"河湟"地区可以等同起来，而到了宋代以后，宗卡显然已缩小至湟水流域，至明代以后则更锁定在湟中一带。

此外还有一个问题：由摩诃衍、虚空藏禅师发展出来的"善知识"禅宗传承的主要活动区域在青海河湟一带的"宗哥"，但吐蕃藏文禅宗文献的发现地却是敦煌莫高窟藏经洞，两地同样相距甚远，宗哥禅宗传承的藏文写卷为什么会出现在敦煌的藏经洞里呢？

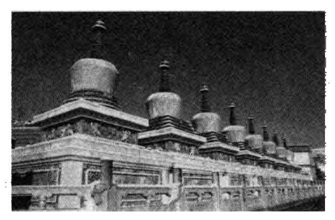


图177　青海湟中塔尔寺八吉祥塔

据敦煌古代地理研究，敦煌至吐蕃有一条捷径，自敦煌朝南翻过南山（祁连山）可直插河湟，不用走河西走廊的甘州，更不

用经过凉州再南折至鄯州，据说吐蕃赞普喜食敦煌香梨，敦煌每贡香梨都走此路，可以很快进入吐蕃本土，沙州百姓称这条南山古道为“香梨之路”，而吐蕃军队能够神速抵达敦煌也走的是这条南山古道，这条古道实际上是沙州直抵河湟，再由此进入唐蕃古道，如此沙州与鄯州自然也会经常性地利用这条古道，两地来往反倒频繁。《大瑜伽修习义》和《惟一无想义经》等经卷里引用了敦煌著名僧人法成翻译的藏文《金光明经》的内容，也说明两地的僧人彼此确实是有密切往来的。另外，最近日本学者上山大峻对敦煌藏经洞内封藏大量藏文佛教写卷的原因提出了新的“伏藏”说，他认为藏经洞内多藏文佛教写卷，很可能是由法成相关派系的僧人们将吐蕃时期的法成译经、大量藏文写经以及禅宗经卷作为“伏藏”有目的地埋藏在莫高窟17窟里的。[58] 如果是这样，也说明宗哥吐蕃禅宗传承与敦煌法成系统之间保持着比较密切的联系，这两系当属于吐蕃占领地区（大蕃）藏族佛教文化的两支，彼此关联，又各有各的特点和活动范围。

摩诃衍最初受赤松德赞之请赴卫藏传教时是从敦煌去的，从P.T.996写卷的善知识禅宗传承谱系看，摩诃衍的老师Beusin，以及Beusin的老师Ardanhver也都是活动于西域及河西走廊一带的僧人[59]，但摩诃衍在卫藏传教受挫时并没有返回敦煌，而是去了宗哥，在宗哥建立了禅宗的传播基地。前面我们曾提到大蕃地区三个不同的民族文化区域，概括地说，西域以胡系民族为主；河西陇右汉族文化影响较大；而川滇西北与甘青南部地区在地理上正好环绕着西藏高原，民族则以氐羌系民族为主。蕃羌两系民族具有特殊的亲和力和长期相处的历史，因此在这三个区域中只有第三块区域最终化入藏区也就不是一个历史的偶然了。从某种意义上讲，宗哥在当时的吐蕃占领地区内，与河西走廊（以敦煌为代表）、西域南道（以于阗为代表）这些地区相比较，它与吐蕃本土文化的关系应是最密切的，这是不是摩诃衍最终选择了宗哥而不是敦煌的原因？

58. ［日］上山大峻《敦煌出土文献的吐蕃文化色彩及藏经洞封入之谜》，2002年中日敦煌佛教学学术讨论会提交论文。

59. 一个明显的矛盾是摩诃衍在P.4646《大乘顿悟正理决》给赤松德赞的上奏文中明确提到自己的传承：“摩诃衍依止和上，法号降魔、小福、张和上、准仰、大福、六和上，同教示大乘福门。”上述禅宗师大多为汉地禅教北宗派高僧。但P.T.996《大乘无分别修习义·序文》却将摩诃衍的传承写成Ardanhver—Beusin—摩诃衍—虚空藏—耶西洋。

小结

吐蕃时期卫藏、敦煌、宗哥这三地的宗教文化呈现为不同发展态势：卫藏确立了印度佛教的正统地位，赤松德赞、赤德松赞和热巴巾这三代赞普的倾心崇佛使得卫藏吐蕃的佛教事业如日中天，以桑耶寺译经院为首的吐蕃译经事业更是如火如荼，为了使译经事业顺利发展，吐蕃在赤德松赞时期（814年）完成了统一佛经译例和对藏文的规范厘定，又陆续将所译经典编撰成目录，仅《登伽目录》就收入佛典题录七百余条，以后又编有《秦浦目录》和《旁塘目录》。总之卫藏一系历来就是吐蕃佛教之正宗，亦称吐蕃的前弘期佛教。

敦煌的佛教呈现双轨制，汉传佛教仍在继续，藏传佛教则以官方组织写经为主，敦煌这座佛城对于吐蕃统治集团而言，是否具有某种神力？总之在这里一些特定的经卷被僧人们反复抄写，经卷似乎更有种祈愿经文的作用，以保佑吐蕃王国强盛繁荣。敦煌大量藏文佛经写卷都是出于祈愿赞普福泽、吐蕃强盛之目的，敦煌的吐蕃统治集团一次性就组织汉藏僧人二千七百余人抄写《大般若波罗蜜经》和《无量寿佛经要》等佛经数百卷，足见当时吐蕃官方写经业在敦煌的昌盛。敦煌也有译经场，法成是敦煌藏文译经的大师，他译的一些佛经入选吐蕃《登伽目录》。

宗哥地处吐蕃的边远地区，又与敦煌、于阗这样佛教文化传统深厚笃实的地区不同，遂成为摩诃衍传播汉地禅宗的首选之地。宗哥在吐蕃后期因禅宗文化的传播，开始出现一种不同于吐蕃官方宗教性质的具有某些民间性却不失水准的宗教文化发展势力，这一发展势力还具有相当的深度和创造性，其宗教，无论是教义传承还是寺院组织都有自己的独特色彩。从当时的情形看，宗哥的禅宗传承与卫藏较少接触，对于卫藏发生的重大事件也缺乏及时的了解，但却与敦煌保持着相当密切的联系，以至于相当数量的禅宗文献也在敦煌出现，最终被封入（或被弃之于）莫高窟17窟藏经洞内。

河湟地区在吐蕃时期是吐蕃占领地区（大蕃）“蕃羌”系文化的核心区域，在吐蕃王朝灭亡以后则成为西北吐蕃政治、经济、宗教、文化的大本营。总之，8～9世纪是西北吐蕃文化传统重要的积累阶段；10～11世纪则是西北吐蕃社会迅速发展并繁荣的重要时期；通过晚唐五代的积累与准备，北宋时河湟唃厮啰吐蕃政权得以形成、发展并繁荣，而这个时期也正是卫藏吐蕃后弘期佛教文化的复兴与发展的重要时期，是萨玛达类型艺术出现于卫藏的重要时期。

第七章　青唐吐蕃文化

安多丹底能够成为卫藏后弘期佛教的源头并不是历史的偶然,“丹底”所在的河湟地区的吐蕃佛教文化在10～11世纪正处于繁荣发展的时期,特别是在整个11世纪内,以青唐吐蕃文化为代表的河湟吐蕃文化因为与北宋王朝特殊的政治军事关系而在西北政治军事格局中具有举足轻重的地位;因为丝绸之路改道青唐而获得巨大的经济利益;因为与周边诸民族保持着多种往来交流而促成其文化的大发展等;总之因为上述的种种原因,这一地区在10～11世纪的中国西部便突然变得重要起来,成为西北地区政治、经济、文化以及民族关系的一个枢纽地带。

11世纪的青唐吐蕃文化不仅于北宋王朝是重要的;对于西域诸回鹘国家及其他民族也是重要的;对于其西南部的卫藏吐蕃文化同样是重要的,卫藏的扎塘寺壁画反映出来的正是10世纪后期至11世纪末叶卫藏与青唐吐蕃文化的密切关系,理顺青唐吐蕃文化,对于扎塘寺壁画的研究无疑具有重要的意义。

本章主要从以下几个方面探讨青唐吐蕃文化的特点以及它们与扎塘寺壁画之间存在的联系:一、青唐吐蕃与北宋的关系,“萨玛达类型”艺术与扎塘寺壁画中出现汉地的艺术因素可以从这层关系中找到答案;二、青唐吐蕃与回鹘民族的特殊关系以及青唐吐蕃文化所具有的多民族文化特点,从而为扎塘寺壁画及萨玛达类型艺术中出现的于阗或回鹘艺术风格找到源头;三、青唐吐蕃佛教文化的发展概貌,以及卫藏后弘期“下路弘法”的源头为什么应当在这里寻找的理由。

第一节
北宋与西北吐蕃的政治经济关系

唐末五代，西北吐蕃经过一段时期的集结，在北宋初年以河西走廊东端凉州和河湟鄯州一带形成西北吐蕃最大的聚居地，五代北宋初年以西凉府六谷蕃部吐蕃政权为主；北宋中后期则以河湟唃厮啰吐蕃政权为主；尤其是青唐唃厮啰吐蕃政权代表着西北吐蕃的鼎盛，在11世纪中国西部历史中占据着重要位置。

西北吐蕃在北宋时期的崛起及强盛有两个重要的原因：第一个原因是政治军事格局方面的，由于当时宋朝北面战事连绵不断，西夏不断西侵南扩，使北宋王朝必须与西北吐蕃、回鹘等族结成战略联盟以共同抗击西夏，尤其是当回鹘被夏人赶出河西走廊偏安西域后，河湟之西北吐蕃就成为独当一面的西北强族，也就成为北宋最重要的战略伙伴，河湟一带更成为西北之战略要地，因此无论是北宋中期对河湟吐蕃的笼络政策，还是后期北宋军队直接占领熙河、河湟，都说明北宋对于西北河洮湟水流域战略地位的格外重视。第二个原因是经济方面的，北方辽国和西北夏国封锁了北宋的北路马源后，北宋朝廷不得不全部依靠西路马源，到北宋后期，“茶马互市”成为宋蕃之间最重要的经济贸易活动；另外10世纪后期开始，丝绸之路上党项人包抄贡使商队事件便屡见不鲜，11世纪以后丝绸之路则因河西走廊逐渐为西夏侵吞而改道河湟吐蕃（史称青海道），丝绸之路改道青唐，使河湟地区成为西北丝绸之路上最重要的中转之地，也从经济上极大地促进了河湟唃厮啰部的繁荣发展，同时也就促进了西北吐蕃与西北诸民族之间更广泛的经济文化交流。总之，10～11世纪西北地区政治军事经济格局发生的变化是使西北吐蕃发生重大改变的契机，而促成这一重大契机的内因又皆由10世纪后期西夏党项在中国西北地区的扩张西侵引起。

一、宋蕃之间的战略联盟

公元948～1015年西凉府六谷部吐蕃政权与1015～1104年河湟唃厮啰吐蕃政权，这两个贯穿了一个半世纪的西北吐蕃政权正好与北宋王朝共始末，这一时期正是西夏经历扩张壮大，并最终在中国西北部建立独立王国，与宋、辽形成三足鼎立之势的时期。西夏的扩张，西犯河西河湟诸地，南侵宋土，对北宋国家安全及中央集权制的威严构成了很大的威胁，同时也直接威胁到河西走廊上回鹘、吐蕃诸族的生死存亡。共同的利益与命运使10世纪后期至11世纪末这一个半世纪里，北宋王朝与西北诸民族的关系不断加深，休戚相关。

西夏在继迁、德明、元昊三代君主的领导下，自980年起至1038年建国，不断推进继迁提出的战略方针——“西掠吐蕃健马，北收回鹘锐兵”，而后“南牧”中原。为实现这一战略目标，西夏主要军事力量放在不断西扩上，在其强大军事扫荡下，自中唐便逐渐占领河西陇右的吐蕃势力被挤压出河西走廊，1015年西凉府失守后，最后一股吐蕃军事势力也退至河湟。曾在9世纪末便逐渐称雄于走廊的回鹘也在1036年以后被赶出走廊，被迫放弃他们经营二百余年的丝绸之路，退居高昌回鹘之地和祁连山南侧的柴达木盆地。不断西侵的同时，西夏（图178、图179）更是连年蚕食南境北宋，继迁时期不仅完成了向宋朝讨回“故土”的夙愿，更在短短数年里攻扰宋北境的延、鹿、石、麟、府、镇芰、灵、定、怀远、保静、永、清远诸州，1002年夏军攻陷灵州，改灵州为西平府，建宫室宗庙，将首府从夏州迁至西平府。继迁死，德明即位，采取“依辽和宋”策略，在稳定与宋朝关系的同时并没有放慢西侵的脚步，1015年攻陷凉州，1028年攻下甘州，1032年又陷凉州，德明之子元昊于1036年最终攻克瓜、沙、肃诸州，“尽有河西旧地”。至1038年元昊建国，西夏所辖连同首府兴州在内近20个



图178　宁夏回族自治区银川市西夏王陵

州，“东近黄河，西界玉门，南接萧关，北控大漠，地方万余里”[1]。

在这样的形势下，宋朝一改宋初对西北诸族的一般性羁縻政策，而采取“以夷制夷”的策略，主动联络吐蕃，建立战略同盟，从西、南两面形成犄角之势以钳制西夏，为了达到这一目的，宋朝对吐蕃诸部上层人物“因其酋豪”，封官授爵，加大赏赐力度，以期建立一种同盟。北宋册封的先期重点在甘州回鹘和西凉府吐蕃，10世纪末至11世纪初期，先封西凉府吐蕃首领折逋游龙钵为归德将军、安远大将军；后封六谷蕃部首领潘罗支朔方军节度使、灵州西面都巡检使等；潘罗支卒后，封其弟厮铎督为盐州防御使、灵州西面沿边都大巡检使等。1015年凉州失守，六谷蕃部汇入河湟吐蕃部，北宋册封的重点又由西凉府转移到河湟吐蕃诸部。1032年唃厮啰摆脱李立遵、温逋奇等控制，迁徙青唐之时，也是西夏元昊加紧扩张之际，北宋为了笼络唃厮啰部，更是将一顶顶桂冠加到了唃厮啰及其子孙的头上。封唃厮啰为宁远大将军、爱州团练使、保顺军留后、保顺军节度使、检校太保、充保顺河西等军节度使等，宋廷不仅大封特封唃厮啰本人，因唃厮啰父子多猜阻，异居而不相统属，“朝廷欲兼抚之”，对其子孙也都各有不同封赐。

除了以加官晋爵来维持宋朝与西北吐蕃诸部的密切关系外，北宋深谙“必欲优其礼不若加赐金帛”的道理，更是不遗余力地加大赏赐力度。北宋对西北吐蕃上层的赐赠有两种情况：首先是固定的财政支拨，举凡接受北宋册封的各级蕃部首领一律享有固定俸禄，“月给茶彩有差”；除了固定俸禄外，更有一种非常性的馈赠，包括朝贡回赐，因功加赏，灾害援助以及对诸蕃首领喜庆哀祭的丰厚赏赐。据不完全统计，从唃厮啰吐蕃政权1015年第一次向北宋王廷纳贡起，到其政权崩溃的1104年这近百年间，唃厮啰吐蕃及其属下向宋廷进贡有45次，但宋廷的回赐和各种各样的赏赐就有150余次之多，且不少赏赐的数量之大也颇令人瞠目。

从西凉府六谷蕃部与河湟唃厮啰吐蕃政权在10世纪后期至11世纪末基本上采取亲宋抗夏的方针看，北宋联合吐蕃钳制西夏南

1.《西夏书事》卷12。



图179 宁夏青铜峡市西夏108佛塔

进的目的基本上是实现了的，正如宋神宗时王拱辰所言："章圣（真宗）得潘罗支而继迁之患息，仁宗得唃斯啰而元昊衰"。北宋确实因西凉府六谷蕃部与唃斯啰政权的帮助，在一定程度上牵制了西夏对宋边境的侵扰压迫。宋真宗在《赐潘罗支诏》里称："卿忠顺朝廷，保庇部族，誓杀凶狂之党，益坚臣子之心。迄率种人同拒贼党……每念尔诚，不忘朕意。"[2] 赞美言辞溢于言表。唃斯啰去世后，其子董毡在与宋朝修好朝贡、亲宋抗夏这一点上继承了其父的一贯方针，1082 年西夏邀辽国使者同赴青唐，欲与董毡修好，被董毡当面拒绝，西夏恼怒，出兵攻邈川，亦被董毡所败。宋神宗曾为此对其大臣们感叹董毡的忠心耿耿："每称其上书情辞忠智，虽中国士大夫存心公家者不过如此。"[3]

甘州回鹘、凉州吐蕃被挤出河西走廊后，位于陇右湟水流域的唃斯啰蕃部直接成为抗夏的生力军，唃斯啰与李元昊更是棋逢对手，难分胜负。元昊在攻打河湟之前，一直不敢贸然进攻走廊西端的瓜沙诸州，"恐斯啰制其后"，景祐二年（1035 年），元昊亲率大军与唃斯啰部决一死战，"元昊自率众攻牦牛城，一月不下，既而作约和，城开（元昊军）乃大纵杀戮。又攻青唐、阿尔、总噶尔（宗哥）、带星岭诸城，嘉勒斯赉（即唃斯啰）部将阿萨尔以兵十万绝归路，元昊昼夜战三百余日，萨尔败，然部兵溺总噶尔河及饥死过半"[4]。这真是场旷日持久的惨烈之战！双方均损失惨重。元昊又率兵攻唃斯啰总部鄯州（青唐），唃斯啰"知众寡不敌，壁鄯州不出，阴间元昊，颇得虚实。元昊已渡河，插旗帜识其浅，嘉勒斯赉潜使人移植深处以误元昊，及大战，元昊溃而归，士识帜渡，溺死十八九，所虏获甚众。嘉勒斯赉来献捷"。[5]

然而，河湟地区吐蕃势力的强盛始终是西夏军事扩张的心病，更是阻碍元昊尽取河西之地的障碍。景祐二年李元昊武力进攻不成，又使挑拨离间之计，"元昊闻斯赉二子怨其父，因以重赂间之。且阴诱诸酋豪，而温布且（温逋奇）子伊实济鲁者，拥兵众万余，阴附元昊，斯赉势蹙，更与乔氏自总噶尔西徙哩沁城，元昊益得自肆"[6]，"元昊即行贿间斯赉二子，遂举兵数犯总噶，及破牦牛

2.《宋大诏全集》卷 240。

3.《宋史·吐蕃传》卷 492。

4.《长编》卷 117。

5.《宋史·吐蕃传》卷 492。

6.《长编》卷 139，仁宗庆历三年春二月乙卯条。

城，斯赍势折，西徙青唐（哩沁城）”。

景祐五年（1038年）元昊正式建国称帝，国号大夏。宝元元年（1039年）元昊遣使上表宋朝，要求宋朝正式承认其皇帝称号。北宋对李元昊建国称帝勃然大怒，必欲铲除而后快。自1038～1041年间，北宋王朝大大加强了对西北河湟唃厮啰吐蕃政权的册封与赏赐，其封官之频繁，赏赐之丰厚，可谓无所不用其极。

* 宝元元年（1038年）加封唃厮啰为保顺节度使，诏赐唃厮啰彩绢十匹、角茶十斤、散茶千五百斤。

* 宝元二年（1039）赐唃厮啰妻、子衣物有差。《长编》卷123“仁宗宝元二年夏四月癸亥条”载：“以保顺军节度使、邈川大首领嘉勒斯赍妻安康郡君李氏为尼，仍赐紫衣，妻太原郡君乔氏为永嘉郡夫人，子辖戬（瞎毡）为澄州团练使，默戬觉（磨毡角）为顺州团练使，各赐紫衣、金带、器币及茶，仍每月别给彩绢各十五匹。”

* 宝元二年六月，朝廷遣左侍禁鲁经使唃厮啰，“使击元昊，以披其势，赐帛二万匹”。

* 康定元年（1040年）二月庚寅，诏唃厮啰出兵击元昊，许诺“若成功，当授银夏节度使……出师为援，别赐袭衣、金带、绢二万匹。嘉勒斯赍呈被诏，然卒不能行也”。

* 二月乙酉，知延州范雍言，以金缯贿唃厮啰及二子，抗击西夏。

* 四月辛亥，加唃厮啰子董毡（年方9岁）为会州刺史。

* 八月癸卯，又遣刘涣使邈川，谕唃厮啰出兵助讨西贼。《长编》卷128载：“涣请行也。涣出古渭州，循玛尔巴山至河州国门寺，绝河，逾廓州，抵青唐城。嘉勒斯赍迎导供帐甚厚，介骑士为先驱，引涣至庭……涣传召已，嘉勒斯赍召酋豪大犒，约尽力无负，然终不能有大功也。”

* 庆历元年（1041年），春正月己未，授唃厮啰检校太保、充保顺河西等节度使。《宋大诏全集》卷239《唃厮啰保顺河西等军节度使制》云：“……申告群伦，西蕃邈川首领、保顺军节度使、洮州管内观察处置等使、金紫光禄大夫、检校太尉、使持节、洮州诸军事、洮州刺史兼御史大夫、上柱国、武威郡开国公、食邑二千户、食实封三百户唃厮啰，志蕴沉雄，性资端亮……”所加官爵名目繁多，不一而足。

1042～1044年北宋与西夏间战争不断，直到1048年李元昊死才算是告一段落。这期间唃氏父子不断分别来朝入贡，朝廷则频年赐唃氏衣物器币，嘉祐七年（1062年），“嘉勒斯赍年老，委国事于其子董毡”。治平二年（1065年）十月，唃厮啰卒。

7.《宋史·吐蕃传》卷492。

8. 张方平《乐全集》卷22《秦州奏唃厮啰第二状》。

9.《长编》卷406。

唃厮啰是我国北宋时期一位重要的民族英雄，历来为史学界所重视，早在宋朝，已有文学家曾巩作《隆平集》、王称作《东都事略》等，为他树碑立传；元末脱脱和阿鲁图等修《宋史》时也为唃厮啰修传。

1065年唃厮啰病故，其位由三子董毡继承。"斯罗地既分，董毡最强，独有河北之地"，"厮啰死，董毡嗣为保顺军节度使，检校司空。神宗即位，加太保，进太付"。[7] 元祐元年（1086年），宋哲宗即位后，加董毡检校太尉。是年二月，董毡卒。董毡有子蔺逋叱，早逝，其位由养子阿里骨继嗣。"阿里骨本于阗人，少从其母给事董毡，教养为子。"元丰兰州之战，阿里骨有功，自肃州团练使进陇御使。即位后，"以起复冠冠军大将军，检校司空为河西军节度使，封宁寨郡公"。但阿里骨为人"颇峻弄杀，其下不遑宁"，此时青唐吐蕃政权已不稳定，绍圣三年（1096年）阿里骨卒后，其子瞎征嗣位，青唐城更是山雨欲来风满楼，摇摇欲坠。

另外，唃厮啰卒后，其子董毡及其养子阿里骨在政治及与周边关系上已表现出比唃厮啰更灵活务实的态度，与西夏也有缓和关系的意向，这使得北宋王廷颇感忧虑。"先是契丹以女妻董戬，与之共图夏国"。继而在1070年左右，董毡又与夏国联姻，夏国执政的梁氏（夏惠宗秉常之母）将秉常之妹嫁与董毡之子蔺逋叱。北宋议臣对于董毡务实的倾向早有非议："又唃厮啰已是年老，一旦殂殁，董毡承袭，其人骁悍，善斗战，已为众所服，而又连婚契丹，合从夏戎。臣恐边陲之忧，其所结连深固，阴谋交通不可不过虑。"[8] 到了阿里骨时期，宋朝议臣们的忧虑就更为深刻了，苏轼曾于元祐二年（1087年）上奏曰："阿里骨凶狡反覆，必无革面洗心之理，今闻其女已嫁梁乙逋之子，度其久远必协力致死，共为边患。"[9] 可见唃厮啰去世后，其子孙们确与西夏开始有阴通之举，北宋的危机感并非空穴来风。

为了彻底解决河湟吐蕃问题，熙宁元年（1068年），司理参军王韶向刚刚即位的宋神宗上《平戎策》三篇，略言："西夏可取。欲取西夏，当先复河湟，则夏人有腹背之忧。夏人比年攻青唐，不

能克。万一克之，必并兵南向，大掠秦渭之间，牧马于兰、会，断古渭境，尽服南山生羌，西筑武胜，遣兵时掠洮、河，则陇、蜀诸郡当尽惊扰，瞎征兄弟其能自保邪？今氏子孙，唯董毡粗能自立，瞎征、欺巴温之徒，文法所及，各不过一、二百里，其势岂能与西人抗哉！武威之南，至于洮、河、兰、鄯，皆故汉郡县。所谓湟中……土地肥美，宜种者在焉。本今诸羌瓜分，莫相统一，此正并合而兼抚之时也。诸种尽复，唃氏敢不归？唃氏归则河西李氏在吾股掌中矣！……”于是宋神宗决定采纳王韶的建议，熙宁五年（1072年）在宋神宗和当朝宰相王安石的全力支持下，王韶率军进驻熙河地区，用了不到两年的时间，取得了“收复熙、河、洮、岷、叠、宕等州，幅员三千里，斩获不顺蕃部万九千余人，招抚大小蕃族三十余万帐”的重大胜利。当然宋王朝在使用武力征服的同时，也采用了大量恩抚笼络的手段。宋朝开发熙河地区后，大批吐蕃部落纷纷归附，熙宁四年俞龙珂“率其属十二万口内附”[10]；熙宁五年“招纳洮河、武胜军一带蕃部鄂特凌等千余人”[11]；熙宁六年“叠、洮羌酋皆以城附”[12]；熙宁七年唃厮啰嫡长孙木征“率酋长八十余人诣军门降”[13]。宋朝对于归附的吐蕃酋领或以赋禄，或以锦缎，或以爵命进行笼络，有效地争取了吐蕃诸部上层对宋朝经营熙河的支持。通过一段时期的文化融合，一批批归附的吐蕃酋豪逐渐变成了宋廷官员，有的为宋朝的开拓屡建奇功，有的则战死沙场，还有一大批归附的蕃官在宋夏战争和后来的宋金战争中发挥了十分重要的作用而名垂史册。

“熙河之役”使宋朝收复秦渭以西的大片土地；1081年（宋神宗元丰四年）宋将李宪与河湟吐蕃董毡联合夹击西夏，收复兰州。1096年阿里骨死，其子瞎征主政后，青唐统治集团内部的矛盾日趋激烈，1099年宋朝宰相章淳启用王赡出兵攻取邈川，展开“河湟之役”。瞎征自青唐城脱身至邈川向王赡投降。瞎征出降后，青唐蕃部迎木征之子陇拶。王赡遂又攻青唐城，“九月，赡军至青唐，陇拶出降”。北宋便以青唐为鄯州，命王赡知州事；以邈川为湟州，命王厚知州事。青唐、邈川的吐蕃诸酋虽然投降，“然其种

10.《宋史·吐蕃传》卷492。

11.《长编》卷232。

12.《宋史·神宗传》。

13.《宋会要辑稿·唃厮啰》。

人本无归汉意”，是岁闰九月，青唐蕃酋“钦毡尊景与青唐城中人相结，谋复夺城。山南诸羌亦叛，赡遣将破之”，然而“青唐围解，而邈川益急，夏人十万助之”，迫使宋军匆忙撤离湟水，第一次“河湟之役”宣告失败。宋军撤走之后，北宋朝议放弃邈川，王廷索性以陇拶为河西军节度使，知鄯州，封武威郡公，充西蕃部护。

陇拶任青唐城主后，诸蕃部内部矛盾依然尖锐，分裂成南北两派的对立之势，诸蕃的分裂局势使宋朝决定再兴河湟之役。宋徽宗崇宁二年（1103年），王厚与童贯共合兵十万，再次进攻青唐、邈川等河湟之地。宋朝收复河湟后，“开拓边境幅员千余里。其四至：正北及东北至夏国界；西过青海至龟兹国界；南至卢甘国界（按：即朵甘思）；东南至熙、河、兰、岷州，接连阶、成州界；计招降到首领二千七百余人，户口七十万”[14]。

综上所述，可知北宋对西北吐蕃策略主要根据宋夏关系而变，为了北宋自身的安全和战备防御的需要，北宋从最初一般性的招抚羁縻走向与西北蕃部密切配合，并结成共同抗击西夏西进南侵军事扩张的政治军事联盟；但当宋蕃联合抗夏的战略不再奏效后，北宋便出兵占领了熙河地区；从11世纪70年代宋王韶“开河”后，宋朝在熙河地区成功的经营治理，为北宋西北边陲的稳定奠定了基础。

唃厮啰蕃部在11世纪始终是宋夏两国争夺的焦点之地，“党项、吐蕃唃厮啰董毡瞎征诸部，夏国兵力之所以必争者也，宋之威德亦暨其地，又间获助焉。”[15] 这寥寥数语概括出北宋时期西北河湟吐蕃诸部与宋夏之间的关系，河湟吐蕃之地为西夏必争之地，终11世纪末河湟青唐城已为北宋军队拿下，西夏仍一直没有放弃过对河湟吐蕃地区的笼络策反或武力进犯。1126年西夏在金国的支持下占领北宋的河湟之地，但河湟当时归属于金国，1137年西夏才从金国手里要回河湟，可见控制这一地区对于西夏的重要性。对于北宋而言，河湟吐蕃之地又是朝廷恩威并施，笼络联合的战略要地，对于“积贫积弱”、武功委靡的两宋王朝而言，西北吐蕃政权的强硬甚至是它存在的本身都在很大程度上帮助北宋王朝维持着北土不被侵

14.《续资治通鉴长编纪事本末》卷140，崇宁三年诸条。

15.《宋史·夏国》卷485。

吞，并形成犄角势夹击西夏的作用，11世纪河湟地区的风云变幻勾画出的是贯穿整个11世纪宋夏辽蕃诸方错综复杂的民族关系史。

二、宋蕃之间的“茶马互市”

北宋朝廷积极笼络唃厮啰吐蕃，一方面是为了宋蕃联合，以形成对西夏的夹击之势；还有一个重要原因不容忽视，那就是西北蕃部所在地区也是北宋王朝西路马源之重要基地。北宋初年，宋与辽国战事频繁，北路马源断绝，迫使北宋将马源转向西北，可耕可牧的河西走廊原是唐王朝之天然军马场，10世纪末西凉府六谷蕃部潘罗支一次献马就5000匹，五六年之内仅向北宋进贡蕃马在万余匹，足见河西凉州马源之丰足。但不久西夏崛起，夏人攻西凉府等河西诸州，对于北宋而言最严重的问题还在于夏人“断彼卖马之路”，1028年以后河西走廊逐渐陷落，河西马源亦断，宋朝不得不全部依靠西路马源，正如宋臣所议：“冀之北土，马之所



图181　青海湟源县茶马互市遗址

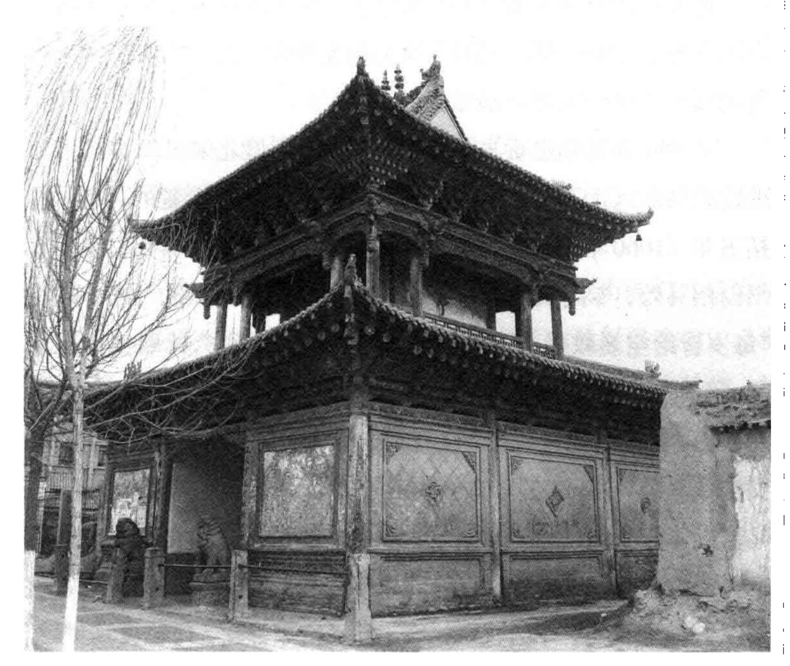


图180　青海湟源城遗址

生，自匈奴猖狂之后，无匹马南来，备征带甲之骑，取足于西域。西狄既剖分为二，其右乃西戎之偏东，为夏贼之境，其左乃西戎之偏西，秦、泾、仪、渭之西北诸戎是也。夏贼之众，未尝以匹马货易于郡，是则中国备征带甲之骑，独取于西戎之西偏。"[16]于是开辟西路马源便成为北宋朝廷最为迫切的政务，不仅如此，宋蕃关系的建立对于北宋而言，钳制西夏、保护马源和粮道供应三者都是不可或缺的（图180、图181）。

青海地区早在吐谷浑时期，养马业就十分发达，良马有"龙种"、"青海骢"、蜀马等，"青海（青海湖）周回千余里，海内有小山，每冬冰合后，以良牝置此山，至来春收之，马皆有孕，所生得驹，号为龙种，必多骏异。"[17]"青海骢"是吐谷浑人以中亚良马为母本，以青海环湖良种马为父本进行杂交而成的（图182），史载"吐谷浑尝得波斯草（母）马，放入海（指青海湖中海星山），因为骢驹，能日行千里，世传青海骢者也。"[18] 青海亦产蜀马，体小，耐高寒，善走山地，吐谷浑常向北魏贡献牦牛和蜀马。总之青海是历代统治者征集军马的主要地区之一，宋朝黄河河曲的良马更为统治者所喜爱，这样西北蕃部地区便成为北宋新开辟的马源之地。北宋一朝，"马政"事关国家安危，也是北宋在中后期与西北吐蕃诸部关系中最重要的事务。

宋初吐蕃首领进贡也多献良马或名马，但北宋仅靠蕃部诸部进贡的马匹远远不够，还须从西北蕃部那里购买大量的马匹。嘉祐五年（1060年）以前，宋廷向河湟等地买马是在秦州、渭州等州设招马处，专门负责招收吐蕃、回鹘等西北民族的马匹。政府"每岁皆给空名敕书，委沿边长吏牙校入蕃部诏书，给路券送至京师，至则估马司定其价"[19]。更多还是令卖马者将马赶到交换地点换板，每匹马先付一千，逐程赶送京师，到"估马司估所直，以支度钱帛"。一般每匹马的价钱不下五六十千。但京城路途遥远，马群经不起长途跋涉，一路忍饥受冻，能活到京师交马地点的马匹，皆病患之余，形骨瘦弱。北宋不得不改变这种购买方式，政府派人就地置场，专门收购，或干脆"招募蕃商，广收良马"[20]。

16.《长编》卷44，判永兴军何亮向宋真宗所上《安边书》。

17.《北史·吐谷浑传》卷96。

18.同上。

19.《宋会要辑稿·兵》卷24《马政》。

20.《宋会要辑稿·兵》卷22《买马》。



图182 青海湖

唃厮啰蕃部或邻近吐蕃诸部的卖马贸易多以半官方的形式进行，由各个部落的大小首领统一节制交易。来往于宋地的蕃商、部落头人以及贡使们，受到宋朝官员们的热情接待，交通沿途也会提供食宿的方便。宋朝为尊重吐蕃崇佛的信仰习俗，还应秦州吐蕃的请求，在来远寨建置佛寺，供蕃民们礼拜之用。当时河湟地区唃厮啰蕃部以及其他蕃部来往于宋蕃之间卖马购物的蕃商及贡使均取道于秦州及至京师，时人将陕西沿边州县专门为方便蕃人往来所集建的驿站称作"唃家位"，另外还专门盖有为吐蕃人存放货物的仓库。[21] 北宋中期以后，宋朝在西北蕃部地区开辟了更多的马市，熙宁年间，宋廷遣王韶开拓经营熙河地区，置熙、河、岷、通远军永宁寨买马场，以控制河湟的马市，这样也就基本上解决了宋廷因与辽、夏关系紧张而导致北路马源枯竭的问题（图183）。

北宋时期举凡西北蕃部入贡献马，朝廷常以茶绢作为赏赐蕃部首领的赐物，北宋政府赏赐唃厮啰及亲属、部属时，也多用绢帛、茶叶等物，这些赏赐也多称作"茶彩"。北宋中期以前，购马主要用丝绸、金银、钱币和茶叶等支付马费，因购买马匹数量巨大，耗资甚巨，尤其购买河湟吐蕃的"市马"，每年更要大量支付钱币，这就使得原本财政就很困难的宋朝捉襟见肘，钱荒频频告急。大量钱币外流不仅加剧宋朝的钱荒，铜铁等金属常被蕃部熔销后制造兵器，也直接威胁到北宋边境的安全。因此自宋初起，朝廷就屡屡严禁钱币外流，"诏吏民，阑出铜钱百已上论罪，至五贯以上送阙下"[22]。

对于吐蕃人而言，饮茶自唐代开始已逐渐成为他们日常生活之必须。藏族生息的青藏高原，经济形态以牧放射猎为主，多食肉及乳制品，"而嗜酒及茶"。宋人程之邵称："戎俗食肉饮酪，故贵茶。"《明史·食货志》称："蕃人嗜乳酪，不得茶则困以病。"由此可见，饮茶对于高原上生活的吐蕃民族来说是须臾不可离的生活必需品。汉蕃贸易在五代时已有茶马互易的记载，但到北宋中后期以前尚未形成大规模的以茶易马的贸易定制。随着宋朝茶叶日益丰裕有余，而吐蕃又是"所嗜惟茶"，"不可一日无茶为生"，

21.《河南邵氏闻见录》卷13。

22.《宋史·食货志》下二，钱币。



图183 青海马道

23.《宋史》卷176,《职官》七。

24.《宋史·兵志》卷198《马政》。

愿意以马易茶，宋廷自然会舍有余而补不足，积极推进以茶易马的贸易措施，这样既可以保证战马源源不断进入北宋王朝，又可解决宋朝的财政困难，而茶马互市本身更密切了汉蕃关系，加强了民族之间交流与团结，实在是一举三得的好事。随着茶马互市的繁荣发展，宋廷深感茶马各归不同机构管辖有害于马政，至元丰六年(1083年)始设“都大提举茶马司”，规定“凡市马于四夷，率以茶易之”[23]。北宋统一由茶马司主管茶马贸易，对唃厮啰的经济发展产生了积极的作用。

北宋与西北吐蕃诸部的茶马交易在北宋王韶开熙河后，得到了更大规模的发展。宋廷采纳王韶的建议，“以边养边”，用官钱在熙河置场市易，先后在熙州、河州、岷州等地置场交易，招募汉蕃商人前往熙河经营贸易。市易榷场由官府统一管理，并兼管茶马交易。北宋将市易榷场建到河湟吐蕃诸部的家门口，不仅吸引了大批蕃族商贾前往熙河交易，不少汉商也争相趋之，以河湟蕃商为主的各方商贾云集于斯。市场上交易的商品种类繁多，但以茶、马、粮食交易为大宗。“其后，熙河市马费增至万五千。绍圣中，又增至二万匹，岁费五十万缗。崇宁四年……以额外市战马及二万匹……大观元年……又以买御前良马及三万匹”[24]，为诸路购买之最。

北宋时期，宋朝与西北蕃部保持密切关系，除了政治军事上的需要，更有经济上的需求——“茶马互市”，“茶马互市”是北宋对西北诸族关系中的一项极重要的交易内容，北宋与西北甘青吐蕃诸部之所以一直能够保持良好的关系，也是因为经济上存在着很强的互补性。北宋时期汉蕃之间的“茶马互市”虽然只是一种经济活动，但对于汉蕃两族人民的文化交流、共同富裕、共同进步，对于北宋的国家安全和吐蕃社会的经济发展都有相当深远的意义。与唐朝相比较，汉蕃民族关系史在北宋时期显然有了一个飞跃式的大发展阶段，尽管此时中原王朝与西藏核心地区在距离上拉得很远，确实没有直接的往来，但通过西北吐蕃这大片区域，却密切了汉蕃两族人民之间的关系，而且这种关系的覆盖面之广阔、层次之丰富、内容之广泛都是唐朝所不能比拟的。

第二节
西北吐蕃的经济发展与民族关系

一、丝绸之路“青海道”

北宋前期，丝绸之路因西北地区政局的变化，在具体行使路线上有所改变。宋咸平五年以前，往来于东西的商旅和赴印度取经的僧侣们多走灵州路，此路平坦，便于大型商队活动。但北宋前期灵州一带已常有党项人抄略甘州回鹘贡使的事件发生，甘州回鹘至宋朝的贡使往往经凉州南折，进入河湟邈川或宗哥城，再入秦州至开封。[25] 至11世纪初，随着夏州李德明不断率军攻打甘州回鹘和凉州吐蕃，党项人侵扰河西走廊，抄略甘州贡使的现象更加严重，甘州贡使索性直接自甘州翻越祁连山脉至河湟邈川，再从邈川折向秦州。“初，甘州回鹘国可汗王伊噜格勒（夜落纥）数与夏州接战，其重奉多为夏州抄掠。及总噶尔族（宗哥吐蕃族）感悦朝廷恩化，乃遣人援送其使，故频年得至京师。”[26] 因为有唃厮啰蕃部的保护，甘州贡使在11世纪初到11世纪20年代得以保持着与北宋王廷的关系。

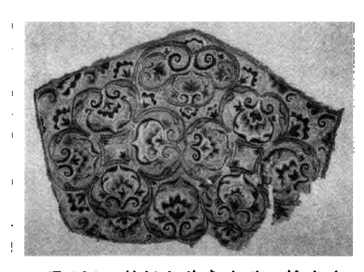


图184　丝绸之路青海道织锦残片

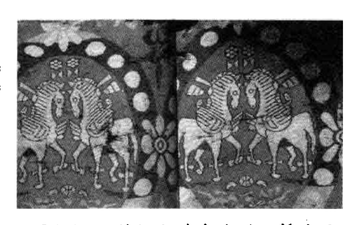


图185　丝绸之路青海道织锦残片

1036年（景祐三年）西夏占领河西走廊全线，从此西夏代替回鹘人开始控制河西走廊。占据河西走廊的西夏对于过境的商人、贡使十分苛刻，“夏国将吏，率十中取一，择其上品，商人苦之。后以物美恶杂贮毛连中，然所征亦不赀”[27]，更有甚者，夏人还常抄掠商队人畜。许多商人、贡使苦于西夏人的盘剥敲诈，更缺乏生命财产的安全保障，因而自1036年以后，不少商旅、贡使便被迫改道于青海，经唃厮啰的青唐城再进入宋境，这就是所谓的丝绸之路的“青海道”，又称“南道”或“青唐道”(图184、图185)。

25. 祝启源《唃厮啰政权对维护中西交通线的贡献》，载《中国藏学》1988年第1期。

26. 《长编》卷85，宋真宗大中祥符八年九月丙子条。

27. 吴广成《西夏书事》卷15。

青唐道以青唐为中心，西出青唐过青海湖，沿祁连山南麓穿越柴达木盆地。北宋中期以后，柴达木盆地一带是龟兹回鹘的领地，甘、瓜、沙诸州的回鹘中的部分在河西走廊被西夏占领后也汇聚到这一地区，史称“黄头回鹘”。穿过黄头回鹘的居住区柴达木盆地后，抵达今新疆地区的诺羌。从诺羌分南北两路：南路走于阗，出葱岭；北路至高昌。青唐往东至宋地，也有两条路线：一条从青唐经宗哥城沿湟水而下至邈川后，继续东行可至兰州，经定西抵秦州入宋；另一条路线由邈川向南折过黄河抵河州，再经熙州抵秦州。关于这条青唐道，史料里只有零星记载：

《宋史 · 拂林国传》云：“拂林国……东自西大食及于阗、回纥、青唐，乃抵中国。”《宋史 · 于阗国传》云：“(元丰）四年（1081 年)，遣部领阿辛上表称：‘于阗国偻罗有福力量知文法黑汗王，书与东方日出处大世界田地主汉家阿舅大官家’。大略云路远倾心相向，前三遣使人贡未回，重复数百言。董毡使导至熙州，译其辞以闻。诏前三辈使人皆已朝见，赐赉遣发，赐敕书谕之。神宗尝问其使去国岁月，所经何国及有无钞略。对曰：‘去国四年，道途居其半，历黄头回纥、青唐，惟惧契丹钞略耳。’因使之图上诸国距汉境远近，为书以授李宪。”

与西夏国大约同时崛起的唃厮啰吐蕃政权，因奉行与北宋王朝友好的政策，更利用丝绸之路改道青唐的有利机遇，大力发展经济贸易，以增强自身经济的实力及防御能力。新的东西交通商道不仅为河湟吐蕃地区带来巨大的商业利益，在客观上也沟通了中原王朝与西域诸国、西北诸民族之间的贸易及文化往来，改变了由于西夏占据河西走廊后丝路不通的局面。丝绸之路改道青唐后，青唐城成为沟通中西交通的重要中转站，唃厮啰蕃部对来往过境的使者、商队采取了与夏人截然不同的策略，凡过境商旅、贡使均受到厮蕃部的友好接待，提供各种食宿与方便，商人们只需付相应的费用或用货物抵押即可，对那些由此过境向宋朝入贡的各国使者，以及他们所携带的大批贡物，唃厮啰政权则派专人保护，将他们送出蕃境。由于青唐道安全，食宿也有保障，是故西域诸国的贡使、商旅络绎不绝于道。唃厮啰蕃部还允许各路商贾在青唐城内盖屋宇货栈，定居贸易。由于唃厮啰政权对各国的商贸活动采取保护的措施，全力保证丝绸之路的畅通无阻，很快便使青唐城成为北宋时期远近闻名的、沟通内地与西域诸国的商贸中心，河湟吐蕃地区更因丝绸之路改道青唐获得了直接的经济利益，《宋史 · 吐蕃传》称：“唃厮啰居鄯州，西有临古城通青海（湖），高昌诸国商人皆趋鄯州贸易，以故富强。”

唃厮啰蕃部的商业贸易大致可分为几个方面：一是与北宋王朝的茶马互市；二

是西域诸国的贡赐贸易；三是胡商与中原的边贸活动，青唐城已然是西域商贾与内地贸易的中转站。这三大类贸易活动都极大地促进了河湟地区吐蕃经济的发展与繁荣，同时在客观上推动了河湟吐蕃民族与东面内地汉族地区及西部回纥诸部的各种经济与文化的交流，促进了西北蕃部的社会进步。

唃厮啰所居的鄯州（青唐城）成为西北各国商旅辐辏的贸易中心和物品转运中心（图186、图187），宋朝与西域诸国的来往也都要通过青唐道，在当时的情况下，北宋与西域诸国的贡赐往来也是一种非常频繁的贸易活动。西域诸国纷纷派遣使臣到开封，如于阗、龟兹、鞑靼、拂林、大食及河西走廊上的瓜沙诸州。他们有的与宋有政治隶属关系，有的没有这种关系，但他们常常以“贡赐”的形式与北宋进行经济文化交流活动，宋廷则派专人对贡品进行估价，并按价回赐，这种经济交换关系史称“贡赐贸易”[28]。据《宋会要·蕃夷·历代朝贡》记载：

于阗，北宋时期入贡次数多达39次，且主要集中在北宋英宗治平元年至徽宗政和八年（这期间有20余次），所贡物品有玉及玉器、琉璃器、真珠、珊瑚、象牙、翡翠、硇砂、水银、金星石、乳香、木香、龙盐、膃肭脐、安息香、鸡舌香、胡黄连、马及马具、狮子、象、独峰驼、胡锦、花蕊布、毡兜、铜铎等。

龟兹，北宋时期入贡次数达21次，其中北宋中后期占一半。所贡物品有玉及玉器、琉璃器、象牙、翡翠、硇砂、橐驼、马及马具、大尾牛、大尾羊、羱羊、花蕊布、褐、宿绫、铁甲、皮团牌、刀剑、宝刀、香药、杂物等。

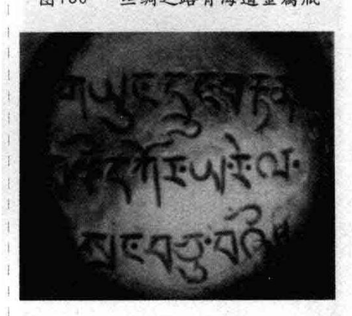
鞑靼，入贡2次，贡方物（无具体名称）。

拂林，入贡5次，所贡物品有鞍马、刀剑、珠等。

大食，入贡计有40次，所贡物品有象牙、珊瑚、真珠、玉圭、通犀、水晶、琉璃器、琉璃钟、碧白琉璃酒器、金装山子笔格、珊瑚笔格、锦绣、碧黄锦、五色杂花蕃锦、兜罗锦、球锦、越诺布、白越诺、细越诺、花蕊布、红丝吉贝、火浣布、红驼毛、驼毛褥面、绣丝、红丝、间金线璧衣、龙脑、白龙脑、龙涎香、楝香、乳香、

28. 顾吉辰《北宋时期中西交通考述》，载《西藏研究》1989年第2期。


图186　丝绸之路青海道金属瓶


图187　丝绸之路青海道金属瓶瓶底藏文

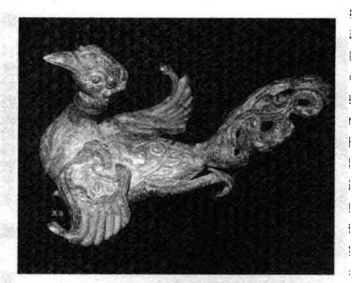


图 188　丝绸之路青海道动物金银饰物



图 189　丝绸之路青海道动物金银饰物

真乳香、乳香山子、瓶香、蔷薇水、五味子、龙盐、眼药、都爹、白沙糖、千年枣、猛火油、念珠、白锦寿带、连钚辔臂钩、蕃花簟、白鹦(图 188、图 189)。

河西走廊的瓜沙两州入贡有20次。回鹘以西州、高昌、甘州、秦州回鹘为名入贡者则有41次，但回鹘入贡多为西夏掠夺吞并。此外西北吐蕃入贡次数更多，北宋时期入贡次数达56次，其中大多数为唃厮啰时期（包括其三子瞎毡、磨毡角、董毡以及董毡养子阿里骨在内的入贡），所贡物品有马匹、乳香、硇砂、银枪、铁甲、银装交椅等。

宋朝回赐物品主要有金、银、钱、绢、茶、布、书籍、衣物及手工艺品等。

北宋与西域贡赐贸易在当时青唐贸易中无疑占有重要比重，青唐吐蕃政权因中西商道的南移，诸国诸州在青唐城的中转往来而获得大量贸易之利，同时青唐吐蕃自身对宋入贡也同样可获得边州贸易与赏赐之利，在西北蕃或西域诸族中，北宋相关史料中出现率最高，入贡次数最多，来往最为频繁的也是西北吐蕃，总之，在这种多重经济利益之下，唃厮啰吐蕃政权在宋夏对峙的形势下，拒绝西夏的威逼利诱，一直能够保持与北宋的友好关系，还是与这一得天独厚的经济通道与巨大的经济利益相关的。

二、河湟吐蕃与回鹘、于阗等族的关系

在西北地区，吐蕃与回鹘的关系颇深。吐蕃与回鹘的兴起与唐朝大致同时，中唐时吐蕃趁“安史之乱”占领西北大部，回鹘此时则雄踞漠北，吐蕃回鹘几乎同时称霸于中国的西方与北方，然而一个多世纪后，两者又几乎同时在晚唐衰落，两者的命运似多相似之处。公元840年回鹘为黠戛斯所破，被迫西迁，“一十五部西奔葛逻禄，一支投奔吐蕃，一支投安西”[29]，河西吐蕃接纳了回鹘。回鹘西迁后没多久，吐蕃王朝崩溃。唐大中年间，河湟吐蕃论恐热与尚婢婢相互攻杀，后尚婢婢败北，率部投奔甘州西，甘

29．《旧唐书》卷195。

州回鹘又接纳了投奔而来的吐蕃，晚唐五代的吐蕃牙帐就建立在甘州西（史称回鹘西界吐蕃）。这个吐蕃政权与甘州回鹘政权保持着密切的联系，五代时吐蕃常附以甘州回鹘使者一同赴中原王朝进贡，两者关系非常密切。

10世纪末叶起，夏州李继迁势力益盛，不断西侵河西走廊，为了抵御夏军的威逼，甘州回鹘与凉州吐蕃经常协同作战。1003年（咸平六年）李继迁进攻凉州，被六谷蕃部首领潘罗支与河西回鹘联军打败，李继迁中流矢"遁而死"。其子德明嗣位后更加紧了对河西的攻势，1008～1011年间夏军多次进犯甘凉二州，均被吐蕃回鹘联合战线所挫败。1015年德明遣夏军蕃将苏守信攻破凉州，凉州六谷蕃部投奔河湟唃厮啰吐蕃政权，翌年，甘州回鹘乘苏守信死引发凉州内乱之机，又夺回凉州。

11世纪初甘州回鹘的入贡使团常被夏人抄略抢劫。此时正值宗哥吐蕃政权（李立遵与唃厮啰）兴起时，宗哥吐蕃因感恩北宋朝廷，沿途援护甘州回鹘可汗的使者，"故频年得至京师"。这期间宗哥吐蕃首领李立遵为联合甘州回鹘可汗，曾为唃厮啰向甘州回鹘可汗请求联姻，"欲娶可汗女而无聘财，可汗不许"，"会总噶尔怨隙，阻归路"，以致丝路不通。大中祥符九年（1016年），甘州回鹘可汗夜落隔归化上表于宋朝称："乍（昨）宗哥李遵送马百匹，与赞普王子定问公主，已许与没孤宰相家公主为亲讫。"唃厮啰与甘州回鹘宰相女结亲后，丝路又通（图190、图191）。

1036年李元昊在攻破河湟牦牛城后，才返回身最终攻陷河西瓜、沙、肃三州，"尽有河西旧地"，可见吐蕃与回鹘之间的关系确为唇亡齿寒，休戚相关。河西被西夏占领后，回鹘势力基本退出走廊，宋朝失去其西部最强有力的盟友而倍感孤立；而西北吐蕃则失去了其有力的盟军，被孤立于西北一隅，对此史书这样评说："自此，唃厮啰不能入贡，而回鹘亦退保西州"[30]。

1028年甘州沦陷，其部众逃奔西州回鹘国和龟兹回鹘国[31]。这里要特别说到龟兹回鹘，这支回鹘11世纪里与河湟吐蕃的来往非常密切。9世纪中叶漠北回鹘西迁时，安西都护府也已为吐蕃占

30. 《西夏纪事本末》卷10。

31. 《宋史》卷486，夏国下。



图190　高昌回鹘王族男供养人



图191　高昌回鹘王族女供养人

领，当地的回鹘驻军与移民亦归附于吐蕃。840年左右，庞特勤率回鹘十五部西迁，在焉耆建立安西回鹘国后，吐蕃将所属的安西都护府境内的回鹘远迁至罗布泊以南至柴达木盆地。由于唐朝的安西都护府治所设在龟兹城，因此这支南迁的回鹘自称"龟兹回鹘"。龟兹回鹘游牧于祁连山南麓，远及沙州城郭，而罗布泊在南唐时又属于沙州寿县管辖，所以这支龟兹回鹘在宋史中又常被称作"沙州回鹘"。龟兹回鹘王尊称为"阿萨兰汗"（Aslan-khan），即"狮子王"。龟兹回鹘虽然有自己的可汗，但在甘州回鹘强盛时，按常规与习惯，仍以甘州回鹘为宗主，自认为其属部。[32] 所以《辽史》称龟兹回鹘为"甘州回鹘阿萨兰部"，而《五代史》则称甘州回鹘可汗为"甘沙州回鹘可汗"，也是因为甘州回鹘兼有沙州回鹘的缘故（图192）。

11世纪初，夏军大举侵扰甘州时，龟兹回鹘竭诚帮助甘州回鹘抗击夏军。甘州回鹘亡国后，大部投奔西州回鹘，部分逃至龟兹回鹘国，龟兹回鹘退入祁连山区，继续与西夏为敌。11世纪中期，龟兹回鹘曾攻克沙州，立牙帐于斯，这就是直到11世纪中期经常出现于宋史中的沙州回鹘（或简称沙州），直至12世纪初他们仍与北宋保持联系，12世纪中叶才被西夏最终赶出河西走廊。但祁连山区、柴达木盆地罗布泊以南的龟兹回鹘国则一直维系到蒙元成吉思汗征服此地之时。这支龟兹回鹘与其南邻河湟的吐蕃政权长期相处，双方的来往十分密切，熙宁年间，宋朝往往通过河湟唃厮啰部联络龟兹回鹘共同抗夏，熙宁七年宋神宗曾诏"敕李宪择使聘阿里骨，使谕回鹘令发兵深入夏境"[33]。元丰年间宋神宗曾对宦官李宪说过："回鹘吐蕃，近世以来，代为亲家"[34]。可见两者关系非同一般。元符二年（1099年）宋军第一次攻占宗哥城，"青唐大首领心牟钦毡及董毡妻契丹公主、阿里骨妻夏国伪公主、回鹘伪公主等遣酋长李阿温旺以下六人赍宝玉至宗哥城通款"[35]，九月己未，"陇拶与诸族首领并契丹、夏国、回鹘公主皆出降"[36]。崇宁三年（1104年）四月，宋军第二次兵临青唐城下，《通鉴长编纪事本末》载："甲寅，王厚、童贯入安儿城。乙

32. 钱伯泉《甘州回鹘国的"国际"关系及其在丝绸之路的历史地位——甘州回鹘国史探讨之四》，载《甘肃民族研究》1990年第2期。

33. 《宋史·回鹘》卷48零。

34. 《长编》卷346，神宗元丰七年六月己巳。

35. 《长编》卷514。

36. 《长编》卷515。

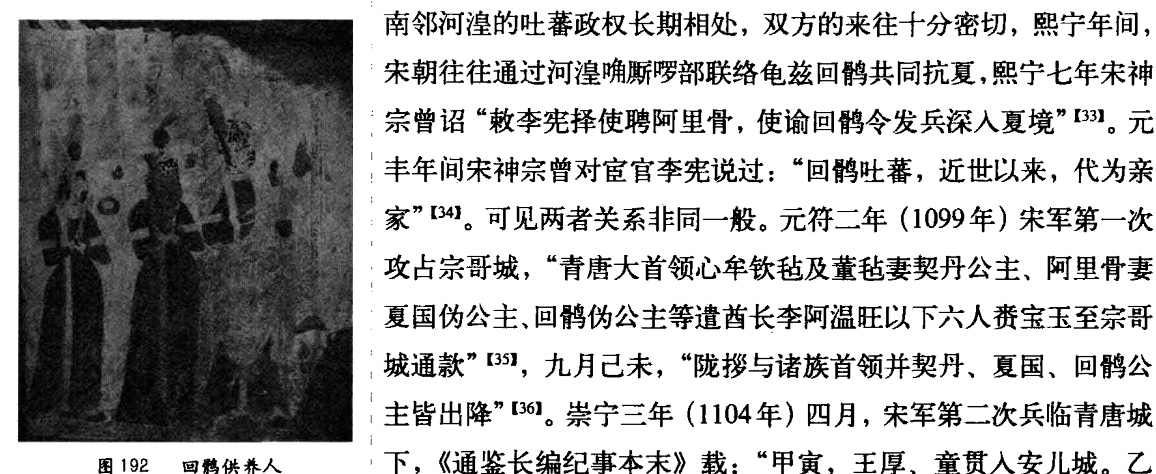


图192　回鹘供养人

卯，王厚、童贯引大军至鄯州，军于城东五里，伪龟兹公主前封齐安郡太夫人青宜结牟（青迎结牟）及酋豪李河温率回纥、于阗般次出城迎降，鄯州平”[37]，这其中都有回鹘公主出现，“青宜结牟”中的“青宜（或青迎）”可能为其姓名，“结牟”可能为“赞蒙”的异译，即藏语“王后”之意。

除了西北吐蕃与回鹘上层人士之间的政治联姻和亲，吐蕃与回鹘的普通人民也有密切往来，青唐唃厮啰政权下的人民民族成分比较复杂，其中回鹘人口占有一定的比例，史载“及元昊取西凉府，潘罗支旧部往往归厮罗，又得回纥数万”[38]，说的是回鹘退出河西走廊后，曾有数万回鹘人并入河湟唃厮啰蕃部。西夏占据河西走廊后，丝绸之路改道青唐，青唐城成为沟通西域诸国与北宋内地的重要贸易城市，李远《青唐录》里提到唃厮啰首府的青唐城东有“于阗、回纥往来贾贩之人数百家居之”，足见青唐城中来自西域回纥的商人数量也不在少数。斯时青唐城已成为西域胡商云集于斯与西北吐蕃进行交易的一个贸易中心；同时又是与中原内地进行贸易活动的中转站，青唐城内多西域胡商云集。

河湟唃厮啰蕃部与更为西境的于阗黑汗王国往来也很密切。崇宁三年（1104年）北宋军队兵临青唐城下，出降的除了被宋朝封为郡太夫人的龟兹公主和城内的蕃酋，尚有“回纥、于阗般次”等出城迎降。“般次”一词《宋史·吐蕃传》中有解释：“贡献谓之‘般次’……其后，河州、武胜军诸族寝骄，闭于阗诸国朝贡道，击夺般次。诏边将问罪。已而董毡遣使奉贡入朝，上慰纳焉。”这里的“于阗、回纥般次”应指回鹘、于阗朝贡的使者，他们在青唐城中也算是有身份的人物，宋军兵临城下，龟兹公主率城中诸蕃酋出降时，他们也依次排列在出降的队列中。

说到于阗与唃厮啰蕃部的关系，一个血统不纯的阿里骨或许会引起人们的注意。《宋史·吐蕃传》云：“阿里骨本于阗人。少从其母给事董毡，故为养子。”后董毡病革，“召诸酋首领至青唐，谓曰：‘吾一子已死，惟阿里骨母尝事我，我视之如子。今将以种落付之，何如？’诸酋听命。既嗣事，遣使修贡”。然而阿里骨其人“颇峻

37. 杨仲良《通鉴长编纪事本末》卷140《收复鄯廓州》。

38. 《宋史·吐蕃传》卷492。



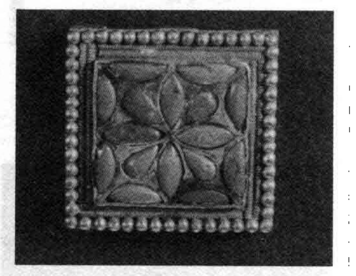
图193　敦煌壁画中于阗国王李圣天与王后曹氏的形象

39．从一些史料看，阿里骨似乎很难脱掉阴谋篡权的嫌疑，“董毡先有子奇鼎(蔺逋叱)、夏人及回鹘皆以女妻焉。奇鼎性轻佻，好易服微行，阿里骨阴使人贼杀奇鼎。”阿里骨的阴险毒辣可见一斑。

刑杀，其下不遑宁”[39]，从阿里骨的身世看，其母子与董毡的关系非同一般，一个于阗人最终成为河湟唃厮啰蕃部的大首领实在不同寻常，不过却也反映出当时于阗人与吐蕃的来往当较密切。

大宝于阗国不见于史册是在10世纪后期（970年，图193），“于阗”一词重新出现于史册已是1025年，这一年于阗遣使贡方物于宋，但此时的于阗国似已归属于信奉伊斯兰教的黑汗国。1063年（嘉祐八年）于阗遣使贡方物于宋，是年宋以于阗国王为“特进归忠保顺后磷黑韩王”，此王即东部喀喇汗朝的托格鲁尔汗马赫穆德。11世纪60年代以后，于阗国朝贡的频率很高，特别是熙宁以后（1068年）直到12世纪初叶的40余年中，仅见于史册的入贡就有30余次，几乎每年一次，有时甚至一年两次。这期间宋朝为了限制于阗国入贡的热情，曾于1079、1089年数次下诏：“于阗国使以表章至，准间岁一入贡，余令于熙、秦州贸易。”1096年宋朝又重申：“自今于阗每二年一次，许赍本国蕃王表章赴阙进奉，如止来熙、秦州买卖，即不限岁月，事毕遣还。”1098年宋知秦州游师雄奏，于阗、大食、拂林等国贡奉般次踵至，请将不限二岁一进，自是讫于宣和，贡奉不绝。足见当时于阗、大食、拂林等西域诸国遣使朝贡的热情不可抑制。而这段时期正好是丝绸之路改道青唐以后。

《长编》卷335五，元丰六年五月丙子条记事云：


图194　丝绸之路青海道金银饰物

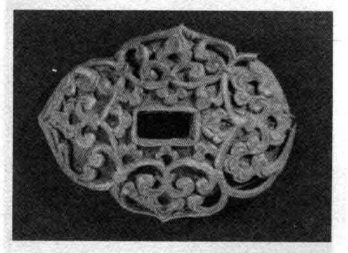
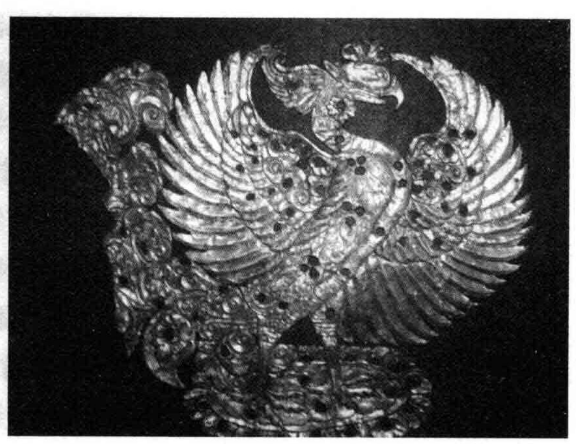

图195　丝绸之路青海道金银饰物


图196　丝绸之路青海道金银饰物


图197　丝绸之路青海道金银饰物

于阗贡方物，见于延和殿。上问曰："离本国几何时？"曰："四年。""在道几何时？"曰："二年。""经涉何国？"曰："道由黄头回纥、草头鞑靼、董戬等国。"又问"留董戬几何时？"曰："一年。"

斯时滞留在青唐城中的于阗贡使和商贾自不在少数，而于阗连年来宋朝上贡，仅于阗贡使的数量就很可观，还不算民间的商贾们，自会有不少的于阗人来往于这条丝绸之路上。与于阗贡使和商旅们一同前来的还有西部大食国与拂林国。青唐城当时确实已是一个西域诸商贾、贡使们云集的中转站，蕃商与胡商的交易在青唐进行，而蕃商、胡商与汉族商贾们的交易则在熙、秦二州的市易榷场进行。当时蕃商与西域诸胡商贾交易的商品有水银、麝香、朱砂、牛黄、珍珠、生金、犀玉、珊瑚、茸褐、驰褐、三雅褐、花蕊布、兜罗锦、硇砂、阿魏、木香、安息香、黄连、牦牛尾、绒毛、羚羊角、竹牛角、红绿皮等土特产品，以及银枪、铁甲、银装椅等手工艺品、兵器等。[40] 11世纪后半期到12世纪前30年，熙河、河湟成为北宋中后期西北地区最热闹繁荣的贸易之地(图194、195、196、197)，从文化交流与各民族文化融合的角度看，11世纪的青唐城无疑又是一个融西北诸民族文化为一体的中心城市，古代文化中心首先必是一个商业贸易的中心，丝绸之路改道青唐不仅沟通了东西交通，也让这里成为多种民族文化交汇的地区，在这里不仅有西北吐蕃文化，也融入了西北地区的汉族文化、回鹘文化和党项文化。

40.《长编》卷299，元丰二年七月己卯。



图198　榆林窟沙州回鹘壁画

三、沙州（敦煌）与河湟吐蕃的关系

西方的藏学家们倾向于认为11世纪卫藏寺院艺术中的"中亚"气质来自于阗或高昌，的确，在11世纪的卫藏寺院壁画或雕塑中存在着某些与同期高昌回鹘佛教艺术以及敦煌佛教艺术相类似的因素，它们之间的联系是无法否认的（图198），然而在10～11世纪时期，卫藏吐蕃与丝绸之路上的这些佛教城镇不可能有直接的联

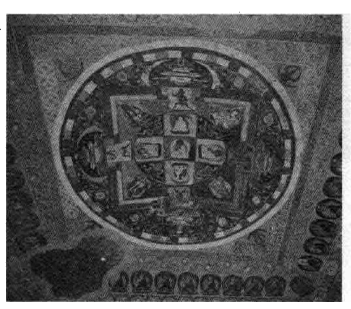


图199　榆林窟西夏藏密壁画

系，分裂的卫藏处于封闭状态，同时期的西域诸国也没有特别的理由与卫藏发生联系（除了于阗的废佛会迫使一部分于阗僧人南逃至卫藏或阿里）。换言之，西方学者无法解释为什么11世纪的卫藏会有西域佛教艺术的影响，通过什么渠道？因为什么理由？其实11世纪青唐吐蕃佛教文化中的回鹘成分，很可能正是解释这一问题的关键。通过对河湟唃厮啰吐蕃政权民族成分的分析，我们不难看出唃厮啰吐蕃文化所具有的复杂性或多元性，其中回鹘文化成分是其不容忽视的因素之一。扎塘寺壁画中不仅出现西域美术因素，更有河西敦煌艺术的痕迹，但这一时期河西走廊并不通，敦煌艺术如何会出现在卫藏艺术之中呢？

公元1036～1127年间为敦煌的西夏时期。一个奇怪的现象是沙州莫高窟的“西夏时期”，特别是前中期基本不见藏传佛教密宗美术的内容，也就是说敦煌莫高窟西夏美术中见不到典型的西夏风格（比较典型的“西夏”风格多渗透有藏密色彩），它除了延续敦煌原有的样式外，回鹘风格却很明确（参照图198）。而与它距离不远的瓜州榆林窟，其艺术中的藏密色彩却有明显的加强趋势（图199），西夏艺术在这里得到真正的发挥，安西榆林窟第2、3、10、15、29等若干个洞窟的壁面上有河西西夏时期最杰出的壁画。西夏美术充分吸收了两宋的绘画技法与成果，中后期又大量吸收藏传佛教美术的养分，从而形成一种雄壮与精致相结合的艺术风范，既有西北民族刚毅粗放的性格，又融入了汉文化的精致细腻。榆林第3窟里出现了真正代表着两宋山水画成就的壁画，其窟内的藏传佛教密宗艺术更为西夏佛教艺术注入新鲜的生命力，舞踏着的护法神和美丽的度母是榆林窟乃至河西走廊里最富于特色的藏密艺术形象。

为什么同一时期沙瓜二州的艺术会出现如此明显的区别呢？当然，沙州佛教文化的萧条首先与西夏时期瓜州的地位高于沙州有关，当时西夏西境监军司——平西军司就置于瓜州，榆林窟第29窟窟口南侧所绘西夏装供养人像的题名为“大瓜州监军司”，该窟窟口南侧第一身供养僧像的题名署“国师”，均说明该洞窟内人物身份的非同寻常，也反映出瓜州与西夏兴庆府关系的贴近。榆林窟西夏艺术的兴盛说明当时安西与西夏的主流艺术是通的；而沙州莫高窟则不通，或至少是很长一段时期不通。很显然，安西榆林窟壁画中的宋朝绘画技法与风范，其传播路线走的不是河西走廊，而直接来自西夏兴庆府——西夏文化的中心地区。也就是说，汉风从北宋传至西夏首府，再由西夏首府辗转进入到河西榆林窟。问题是它们为什么只到安西榆林窟便戛然而止？它们为什么不再向沙州继续传播？这是否意味着西夏文化

没能进入沙州？是否说明在很长一段时期内西夏并没有真正控制沙州？从沙州西夏时期艺术中多回鹘艺术风格这一点看，沙州在相当长的一段时期内应该是由回鹘势力控制的。

从11世纪一般的局势看，河西走廊在1036年以后便属于西夏，因而河西走廊上的敦煌不可能在1036年以后对河湟的吐蕃文化产生影响，更不太可能对卫藏佛教产生影响，但如果沙州当时并没有真正为西夏所控制，事情就完全不同了。1030年左右，沙州归义军政权曹氏（曹贤顺任节度使）与北宋的联系中断；节度使曹贤顺莫名其妙失踪；1030年瓜州王曹贤惠突然率千骑赴甘凉一带降于夏军；1036年夏军进攻沙州时，抵抗者为回鹘人……这一系列令人费解的历史表象背后反映出瓜沙二州在20年代末至30年代初重大政治变动。一些迹象表明，1023年以后归义军曹氏基本丧失了对瓜、沙二州的统治实权，这一带的局势逐渐为回鹘人所控制。1030年曹贤顺的失踪极有可能是回鹘人夺取了曹氏的政权，才使得瓜州曹贤惠呈惊弓之鸟状急匆匆投奔了西夏。[41] 景祐三年（1036年）西夏李元昊“再举兵，攻回纥陷瓜沙肃三州，尽有河西旧地”[42]，两年后李建国，瓜沙二州成为“大夏国”疆域中最西端的边镇，但西夏统治者在建国之初忙于政权建设，与北宋战事不断，基本无暇顾及边远州镇，西夏对瓜沙二州的控制也相对松散，这也是沙州回鹘能够继续存在的原因。沙州南面柴达木盆地盘踞着龟兹

41. 汤开建、马达明《对五代宋初河西若干民族问题的探讨》，《敦煌学刊》1983年第4辑。

42. 《长编》卷119。

43. 参照钱伯泉《甘州回鹘国的“国际”关系及其在丝绸之路的历史地位——甘州回鹘国史探讨之四》，载《甘肃民族研究》1990年第2期。

44. 参照刘玉权《沙州回鹘石窟艺术》，载《安西榆林窟》，文物出版社1997年。



图200　西宁北禅寺北宋壁画（中央窟）

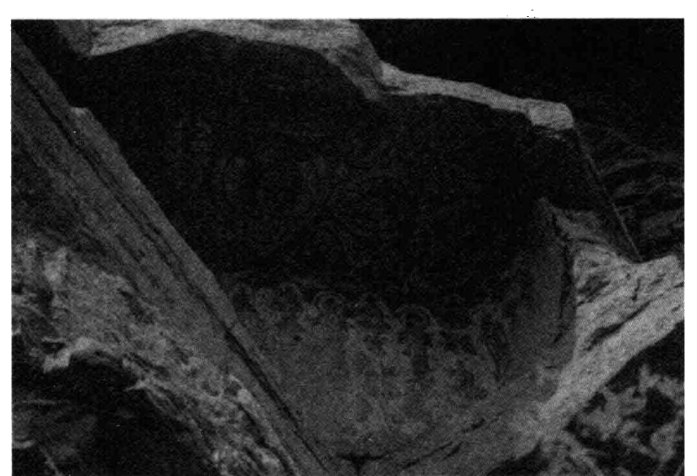


图201　西宁北禅寺北宋壁画（东窟）

回鹘，与篡夺了归义军曹氏政权的沙州回鹘相互呼应[43]，控制着祁连山南北一带，沙州回鹘在相当长的一段时期内仍保持着对沙州的控制，学术界将1030～1080年之间的这段历史称作“沙州回鹘时期”[44]。这期间沙州回鹘在莫高窟建1窟，重修15窟；又榆林窟现存沙州回鹘时期2窟，西千佛洞现存5窟。其艺术早期继续沿袭北宋遗风，后期形成简率粗放，构图疏朗、色调明快、装饰性强、造型圆润丰满的民族风格，其艺术风格显然也受高昌回鹘艺术的影响。

笔者1998年考察西宁北山寺后山洞窟内的壁画时曾看到过这种构图疏朗，造型简率粗放，色彩单纯明快的壁画（图200、图201），它们的构图与造型，特别是用色与敦煌的沙州回鹘美术确有不少的相似之处，如人物造型上的浑圆以及用色多石绿、石青及白色等，特别是造型上的浑圆原本并非敦煌传统的造型特点（敦煌传统多为椭圆）。西宁北山寺（原宋代的北禅寺）后山洞窟窟顶残存壁画与敦煌（沙州）回鹘佛教美术的联系，应该是11世纪中期以后河湟吐蕃地区的文化与沙州回鹘文化之间存在联系的力证。沙州回鹘与河湟吐蕃之间关系的密切前面已涉及，龟兹回鹘对沙州地区的控制不仅为河西敦煌佛教艺术与青唐吐蕃佛教的交流创造了条件，而且也使青唐佛教美术中融入不少回鹘艺术成分。

沙州回鹘在1036年西夏占据河西走廊之后仍频频向北宋王朝入贡，这种联系在河西走廊不通的情况下，只可能走沙州南山道，即翻越祁连山进入柴达木盆地，再进入河湟走丝绸之路青唐道。实际上这条通道是沙州通向青海吐蕃聚集区的一条捷径（即前述的“香梨之道”）。

总之，湟水流域与沙州（敦煌）之间的特殊关系早在吐蕃时期就已经存在，两地之间因为存在着交通上的捷径，宗教文化也就有可能存在着超乎寻常的关系。敦煌石窟群（包括敦煌莫高窟、安西榆林窟、东千佛洞窟、西千佛洞窟等）在西夏蒙元时期保存着相当数量的藏传佛教美术的内容，可能也是因为湟水流域与这一地区的特殊关系所致。扎塘寺壁画中的一些艺术形象，特别是那四个“唐服供养人”的形象，很容易让人联想到敦煌艺术影响的存在，它说明西藏佛教文化与敦煌的联系不仅存在于后来的西夏蒙元时期，而是早在五代、北宋时期便已经存在，所不同的是，五代北宋时期，这个艺术传播的方向是自北向南，由敦煌向南部的吐蕃地区传播；而在西夏蒙元时期则是自南向北，由南部的青藏高原向北部的敦煌传播；而它们所通过的途径大概应当是一致的，即河湟吐蕃地区或整个西北吐蕃地区。

第三节
河湟吐蕃的宗教文化

一、关于西北吐蕃佛教的史料记载

《宋史·吐蕃传》中有一段关于西凉府的记载："其州帅稍失民情，则众皆啸聚。城内在七级木浮图，其帅急蹬之，给其众曰：'尔若迫我，我即自焚此矣。'众惜浮图，乃盟而舍之。"西凉府的民众信佛且以佛塔为尊。

《宋史·吐蕃传》的"董毡"一节中在谈到河湟吐蕃的风俗民情时只提到一句："尊释氏"，是说当地吐蕃人信奉佛祖——释迦牟尼。

《岷州广仁禅院碑》中有较为详细的记载："西羌之俗，自知佛教，每计其部人之多寡，推择其可奉佛者使为之，其诵贝叶傍行之书，虽侏离诀舌之不可辨，其意琅然如千丈之水赴壑而不知止。又有秋冬间，聚粮不出，安坐于庐室之中，曰坐禅。是其心岂无精粹识理者，但世莫知耳。虽然其多知佛而不知戒，故妻子具而淫杀不止，口腹纵而荤酣不厌，非中土之教为开示提防而导其本心，则精诚直质且不知咱有也。"

《岷州广仁禅院碑》所载颇能让我们了解到熙河地区吐蕃佛教的真实状况。"西羌之俗，自知佛教"，是说西羌早有佛教，河湟地区南北朝时为吐谷浑地界，史记斯时已有佛教传入；吐蕃时期此地为"大蕃"的宗喀之地，是摩诃衍及弟子们传播禅宗的重要基地；这条传统流传下来，就形成了河湟吐蕃藏传佛教之禅宗色彩的特点，"秋冬间，聚粮不出，安坐于庐室之中，曰坐禅"，反映出此地禅宗的流行，这点大概与卫藏佛教颇不相同。

"每计其部人之多寡，推择其可奉佛者使为之。"反映出该地区蕃部的出家制度。据《松潘县志》卷4《土司》称："番俗，兄弟三人必有一人为僧，四人则以二人为僧"，西藏民主改革前也是如此，根据家中兄弟的多少，选择相应的、且聪慧的男

子出家为僧（往往幼年便送其出家），使其从事佛教事业。

“虽然其人多知佛而不知戒，故妻子具而淫杀不止，口腹纵而荤酣不厌。”这一情形颇能反映出早期西藏密教流行的特点，尤其是与被称作“古旧派”的宁玛派僧人的修行方式相似，早期宁玛派僧人多以居士的形式出现，特别是吐蕃王朝禁佛以后，这些僧人更多居家修行，而宁玛派的教义体系与修行方式中似也有不少禅宗的影响。宁玛派僧人原本也多以父传子的形式，并没有严格规定不许结婚（否则无从有父子相传的传统）。本书中的扎巴恩协一生中虽然没有结婚，但前期却曾有过艳遇（与一位老板娘同居，《青史》也完全没有忌讳这一点），显然斯时卫藏在这方面的戒律也并不是非常严格，至少对于密教的僧人来说，这点倒是与河湟的吐蕃社会颇相似。

又从藏区的饮食看，青藏高原天寒地冻，气温偏低，食物以青稞、肉类、奶酪品为主，如果不经常食肉类，很难抵挡住高原的严寒气候，因此藏传佛教的僧侣们从不忌肉食类，这是由藏区独特的地理气候环境造成的，即使是近代戒律严格的格鲁派，虽然严格规定僧人不能娶妻，但却从不戒荤腥。因而“虽然其人多知佛而不知戒，故妻子具而淫杀不止，口腹纵而荤酣不厌”，并不能完全看成是后弘期早期密宗戒律废弛所出现的问题，恰恰是比较生动地反映了与吐蕃前弘期佛教文化相关的早期西北吐蕃式佛教文化的特点。由于这些特点与中原内地的佛教有明显的不同，因而被时人看作是一种戒律不严的行为。从这段描述及作者的态度看，中原内地佛教文化与藏传佛教文化确实存在着较大的区别，作者的“是其心岂无精粹识理者，但世莫知之耳”则表现出比较客观的态度。

总的来说，《岷州广仁禅院碑》中对河湟地区吐蕃宗教的记述为我们描绘出一幅生动的风俗画面，从中分明可以感受到西北吐蕃早期佛教的一些特征，甚至“其诵贝叶傍行之书，虽侏离诀舌之不可辨，其音琅然如千丈之水赴壑而不知止”的场景，在今日藏传佛教寺院的经堂中亦常可见到。藏僧诵经绵延不绝的长声共鸣确实常有种“其音琅然如千丈之水赴壑而不知止”的特殊韵味和独特的音乐魅力。

李远的《青唐录》：

城之西有青唐水注宗河。水西平远，建佛祠，广五六里，绕以冈垣，屋至千余楹，为大像，以黄金涂其身，又为浮屠十三级以护之。阿里骨敛民作是像，民始离。

居者皆板屋，惟以瓦屋处佛，人好诵经。

城中之屋，佛舍居半。惟国主殿及佛舍以瓦，余虽主之宫室，亦土复之。

……伪主居。城门设谯机二重，谯楼后设中门，后设仪门……过仪门北二百余步为大殿，北楹柱绘黄，期基高八尺，去坐丈余矣。碧琉璃砖环之，羌呼：'禁围'，凡首领升殿白事，立琉璃砖外，犯者杀之。傍设金冶佛像，高数十尺，饰以真珠，覆以羽盖。

又关于熙河地区岷州广仁禅院与佛像的情形，有记曰：

郡之酋豪赵醇忠、包顺、包诚，皆施财造像。荆榛蕉而宫殿巍然，门扉辟而金人涣然。次则范钟以鼓其时，藏经以尊其道，徒有常屋，客有攸舍，储峙有廪，渭洁有庖；最其凡四百六十区。其众瞻于高山大川，深村巨郭之际，来者趋，过者下，咸曰：壮哉。吾土之未尝有也。吾昔之所谓佛居而持其教知为矣。

《青唐录》[45] 为我们保留了11世纪左右河湟青唐城佛教繁荣的盛况，特别是当地民众崇佛的习俗。由这些记载可见：

第一，青唐城为一佛教繁荣昌盛之地，且为一座颇有气势的宗教城市，"城中之屋，佛舍居半"；而且建筑规格也高，惟国王殿与佛舍才施以瓦砖琉璃等材料，佛殿与王殿规格相同，平起平坐。另外在城之西部的青唐水边，尚广建佛寺，广五六里（这种规模让我们不禁联想到今天拉萨城一带的甘丹、色拉、哲蚌三大寺的宏观），绕以冈垣，屋至千余楹，其壮观可以想象，这种气魄和对佛事的热情，都反映出斯时河湟吐蕃佛教信仰之深之盛。11世纪有如此规模、如此水准的佛教文化，唯河湟吐蕃地区而已，而同期阿里与卫藏的佛教尚处于起步阶段，与之相比大抵是逊色不如的。

第二，青唐城内外不只是佛寺佛舍多，佛殿内也多大佛像。佛殿内的大佛像表面往往涂以金箔或镶嵌珍珠宝石，豪华而富丽。

45. 《青唐录》，据李焘《续资治通鉴长编》卷340注中提到汪藻的《青唐录》、《长编》卷516"哲宗元符二年闰九月壬辰"条下李焘注云："议者即王民与李远，言青唐田不可守。远自有《青唐录》，汪藻删修，遂没民、远姓名。"马端临《文献近考》卷199《经笈考》转引陈直斋言曰："青唐录一卷。陈氏曰：右班殿直李远撰。元符中取邈川青唐，已而皆弃之。远，绍圣武举人，官镇洮，奉檄军前，记其经历见闻之实，灿然可观。"参照顾吉辰《邈川首领董毡生卒年考》，载《西藏研究》1983年第4期。

如城西佛寺内“为大像以黄金涂其身”；“傍设金冶佛像高数十尺，饰以真珠，覆以羽盖”；“荆榛蕉而宫殿巍然，门扉辟而金人焕然”；均显示出当地人供奉佛像之巨大，且装饰之华美。特别是佛像巨大且表层涂以金箔的做法显然与卫藏11世纪早期的艾旺寺、江布寺的佛像有相似之处，这一样式的源头可能与河湟地区有关。

西北吐蕃有在造像上涂金的习惯还可从西凉府六谷蕃部的佛教活动中见到。咸平六年（1004年），六谷蕃部大首领潘罗支曾向宋廷请求赐给金箔和其他材料，宋史记：“又言修洪云大云寺，诏赐金箔物彩”。而在潘罗支之前，原西凉府蕃部首领折逋游龙钵也曾向宋朝索要黄金及彩饰物，用以修建佛塔。潘罗支请求宋朝帮助维修的那座洪云大云寺为凉州城内最早的佛教古刹，始建于前凉张天锡时期（363～376年间），原名宏藏寺，唐则天武后元授三年（690年）改名大云寺，关于此《旧唐书·则天皇后本纪》载：“载初元年（689年）秋七月，有沙门十人撰《大云经》，表上之，盛言神皇受命之事，制颁天下，令诸州各置大云寺，总库僧千人。”《资治通鉴》记：“天授三年七月，东魏国寺僧法明等撰《大云经》四卷，表上之，言太后乃弥勒佛下生，当代唐为阎浮提主（胡注：‘释氏以人世为阎浮提’），制颁于天下。”唐景云二年（711年），凉州对大云寺进行维修后，立《大云寺古刹功德碑》。碑文中提到：大云寺的“花楼院有七层木浮图，即张氏（张天锡）建寺之日造，高一百八十尺，层列周围二十八间”。碑文中提到的七级木浮图正是西凉府五代时那位稍失民情便为民所困的州帅急登之并威胁众人要自焚于此的那座七级木浮图，至少在五代时该浮图（佛塔）保存状态尚好。潘罗支要维修的也正是这座大云寺。《长编》记载此事是在“景德元年六月丁丑条”内，六谷蕃部大首领潘罗支遣其兄邦逋支入宋，邦逋之“又言修洪云大云寺。诏赐金箔物彩”。日本学者岩崎力将这句话解释为“又言修洪云寺和大云寺”，误。“洪云”——《辞源》解释为：“洪云，道家称天地开辟之初，混沌未分之时。”这里意指大云寺的历史非常悠久，是对大云寺的形容，可能并非指两个寺院。景德四年六月以后潘罗支死，他生前没有完成的维修大云寺的事业就由其弟厮铎督继续完成了。由此看来，西凉府六谷蕃部的三代领导人都曾为维修西凉府的古寺做出过努力，并向宋廷索要黄金或金箔，当时这些金箔主要用于佛像表层的涂金，西北吐蕃诸部的佛教大致有相同的特点。

二、河湟吐蕃社会中佛教的兴盛及蕃僧的参政

河湟吐蕃社会中佛教具有极重要的作用（图202、图203），"唃厮啰"这一名称本身便很能说明问题。唃厮啰并非其原名，实为尊称（其原名为"欺南陵温赞逋"）。12岁的唃厮啰被河州羌商从西域高昌带回河湟吐蕃地区后，诸蕃酋大户竟相争夺唃厮啰到本州"欲立文法"，其目的自然是为了"挟天子以令诸侯"，借助吐蕃赞普后裔之名有助于提高本部的威望是诸蕃酋争夺唃厮啰的真正原因。在争夺利用唃厮啰的过程中，我们会注意到这样一个现象，即拥立者并没有特别注重唃氏原有的吐蕃赞普的名称，而是为他起了一个"佛子"（唃厮啰）的新名称，这一名称反映出佛教在河湟吐蕃社会有着更大的号召力。当然"唃厮啰"这个"佛子"本身似乎也包括了出身高贵的含义，既有作为王室后裔，在血统上高贵正统的意思，也有"佛已现世"的含义，它实际上是吐蕃王室血统与佛已现世思想的结合。吐蕃时期似已有将松赞干布比喻成观音菩萨的说法，王族血统与佛或菩萨相结合的思想在吐蕃王朝时期便已出现。



图202　青海尖扎阿琼南宗寺俯瞰



图203　青海尖扎阿琼南宗寺僧人

"立文法"在河湟吐蕃诸部中似乎是一个有着重大意义的词汇，它至少用于以下几种情况：一是用于某一部落联盟政权或部族政权成立时，即某种层次上的政权形式的建立之时，例如："而大姓耸昌厮均又以厮罗居移公城，欲于河州立文法"[46]，"……顷年，唃厮啰有长男瞎毡，第二男磨毡角，皆叛其父。瞎毡在河州、磨毡角与母安康郡君李氏在宗哥耶卑城住坐，分据土地，部族各立文法"[47]。二是在采取某种重大军事行动之前举行的一种盟约的仪式；如"西蕃欲起事集之，曰立文法"。《长编》记载："三月，秦州蕃郡尚扬丹者，嘉勒斯赉之舅也，斯赉使与熟户郭干苏都谋立文法于哩旺族，谓苏都曰：'文法成，可以侵汉边，复蕃部旧地。'曹玮知之，厚结苏都，尝解宝带予焉。苏都感激，求自效。"[48]"八月，曹玮言伏羌寨厮鸡波与宗哥族李磨论聚为文法，领兵击取之。悉溃散，更其城帐。"又"（大中祥符八年）八月甲寅，唃厮啰立文

46．《宋史·吐蕃传》卷492。

47．张方平《乐全集》卷22，《秦州唃厮啰第二状》。

48．《长编》卷86，真宗大中祥符九年三月条。

49. 《长编》卷87。

50. 《长编》卷514，元符二年八月戊子条。

51. 《长编》卷88，真宗大中祥符九年三月辛酉条。

法，聚众数十万，请讨平夏以自效。”[49] 这种“立文法”、“作文法”或“辄作文法”均是在采取重大军事行动之前举行的一种仪式活动。“立文法”既可能是蕃酋在统一若干部落、建立新的政权后制定统一法规制度的代言，也可能是代表着一种仪式活动或甚至只是一种盟誓或是会师大会，制定统一的法规或拟定统一计划，宣誓或誓盟等当为“立文法”的重要内容，似与吐蕃社会古老的盟誓习俗相近，更是佛教文化对西北吐蕃文化的一种影响与渗透。

李远《青唐录》称：“吐蕃重僧，有大事必集僧决之，僧丽（罹）法无不免者。” 这句话里传达出两条信息：一是凡有政治军事等重大事件时，僧人有相当多的发言权；“有大事必集僧决之”，这与后来卫藏地区凡有重大事件时必征得拉萨三大寺（甘丹、色拉、哲蚌）诸僧的同意一样，僧人拥有一定的决策权。然而这种习俗早在11世纪或者更早时已经出现雏形，则不能不让我们惊奇地感觉到河湟吐蕃社会与卫藏的一致性。二是僧人犯罪有豁免权，这也是对僧人的极大庇护，“僧丽（罹）法无不免者”，实给僧人以某种特权。史料中曾记载阿里骨之子瞎征为唃厮啰兄长一系的子孙们追杀趋赶时，便逃到僧院里以避免被追杀，“(辖正即瞎征)与妻子削发为僧尼，入城西佛舍。时七月庚午也。蕃俗为僧尼者例不杀。辖正但欲逃死耳”[50]。

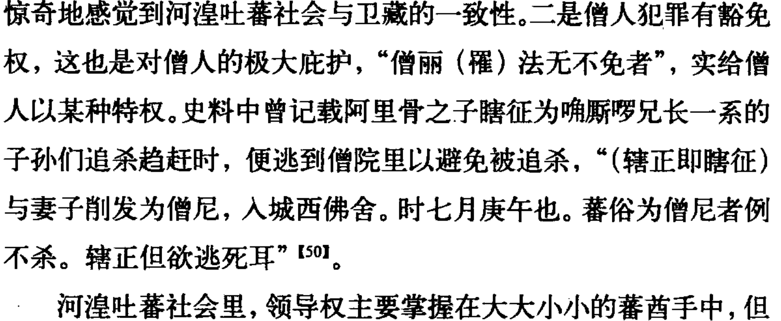




图204　丝绸之路青海道丝绸纹饰



图205　丝绸之路青海道丝绸纹饰



图206　丝绸之路青海道丝绸纹饰

河湟吐蕃社会里，领导权主要掌握在大大小小的蕃酋手中，但僧侣参政议政，积极地介入到部族的统治集团中却是明显的事实，特别是愈到后期，这种情形愈发明显；不少蕃酋本身就有可能也是蕃僧，例如李立遵最初便是僧人，后还俗，为当时影响很大的蕃酋。《长编》载：“立遵，一名埒克遵，一名郢成林布且，初为僧，后自还俗，佐嘉勒斯赉裁制蕃部，甚有威名。”[51]

秦州一带的吐蕃部族中似较多蕃僧参政甚至掌权。知秦州曹玮也颇能利用蕃僧治理秦州蕃部。大中祥符八年二月，曹玮请宋廷为“泾原界掌事蕃僧哩硕琳布齐（“琳布且”亦是“蔺逋叱”）等四人赐紫衣，封师号”，真宗“诏从其请”。又天禧三年（1029年）一月，曹玮又请宋廷“赐秦州永宁寨僧策凌班珠尔、伊朗颇斡二人紫衣”，

又曹玮还请宋廷为已故蕃僧努卜诺尔的弟子赐紫衣，理由是其弟子玛喇干对宋廷颇尽心尽职。

河州瞎毡一系的政权中，瞎毡之兄长蕃僧遵锥格是其政权中的重要人物。1054年瞎毡因帮助宋军解决了与古渭州藏族部落之间的冲突而受到朝廷的嘉奖。宋廷曾赐僧遵锥格紫衣称号。1058年瞎毡死，"辖戬（瞎毡）既死，摩正（木征，后宋朝赐名赵思忠）弱，不能自立，青唐族酋辖约、格罗及僧罗遵迎居洮州，欲立，以服洮、岷、叠、宕、武胜军诸羌，秦州以其近边，逐之，乃还河州。"[52]总之，在瞎毡一系的政权中，瞎毡时期有其兄僧遵锥格扶佐其政；在其子木征时期又有僧罗遵（又说为僧鹿遵）的辅佐，其统治集团中有僧人参政是显而易见的。

同样的情形也出现在唃厮啰第二子磨毡角的政权中，《宋会要辑稿·蕃夷》称：1053年（皇祐五年），宋朝曾为磨毡角属下的三位蕃僧赐紫衣，这三位蕃僧是僧遵阑毡结逋、沈遵、党遵叱腊青。三位僧人同时被赐紫衣，足以证明磨毡角政体中僧人的影响力更为明显。1058年磨毡角死，《长编》记曰："默戬觉居总噶尔城，既死，所部立其子，母李氏惧孤弱不能守，乃献皮帛，入库廪文籍于嘉勒斯赉，因受之。"[53]磨毡角部族并入唃厮啰部后，沈遵后来在唃氏政权中也受到重用，宋廷册封他为本族正军主。

熙宁年间，宋朝开熙河后，河湟地区吐蕃诸部的权力更加分散，与此同时的新动向是蕃僧更多地出现在各个蕃部的领导集团中。一个值得注意的现象是吐蕃社会愈是分散，政权愈是不集中，蕃僧的力量愈强愈明显，这一趋势特别出现在唃厮啰去世之后。11世纪70年代以后，蕃僧的名字频频出现于史册，它甚至给人以僧侣统治的印象，其背后的原因恰恰是蕃酋实力的减弱和更加分散割据局面的出现。统一政权的解散，造成更多蕃部中蕃僧领导地位的加强，特别是在对宋朝的关系上，蕃僧似乎更多倾向于归属宋朝，因而也就不断地有蕃僧为宋廷嘉奖补差，显然一些蕃僧因为品德高尚而更具有威信和号召力，而唃氏政权的分裂与衰弱恰恰助长了蕃僧权力与地位的增长(这点与同时期卫藏地区的僧侣文化之所以能

52.《长编》卷188，仁宗嘉祐三年冬十月辛丑条。

53.《长编》卷187，仁宗嘉祐三年五月壬午条。



图207 甘肃夏河拉卜楞寺



图208 青海同仁隆务寺



图209 青海同仁隆务寺僧人

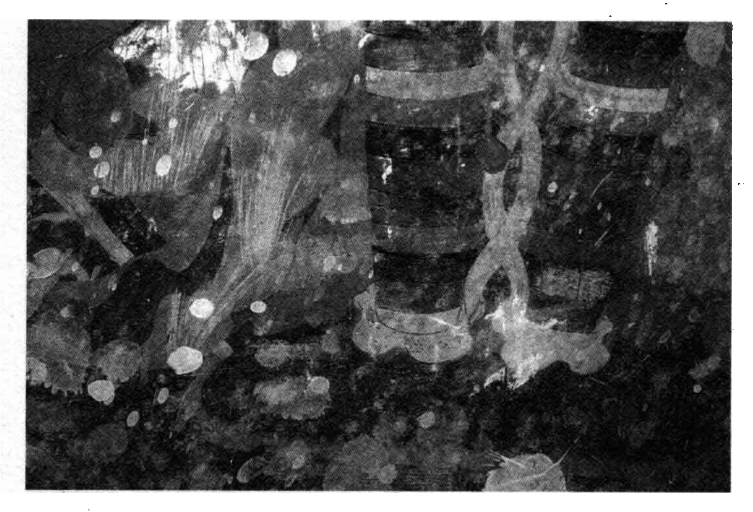


图 210　青海尖扎智合寺壁画残片

够获得充分的发展的情形颇为相似），它反映出世俗领袖与宗教领袖并非一体化，很可能是两种势力同时存在，它们有时会联合，有时则分庭抗礼，1070 年以后，它们抗争的结果往往是蕃僧方面取得胜利，因为蕃僧在分庭抗争的过程中更多地依靠宋朝的帮助。

西北吐蕃社会中的宗教文化带有浓郁的“蕃味”（图 207、图 208、图 209），同时又与河西走廊唐朝佛教文化有相当深刻的联系。其修行方式中密教与禅宗结合的这种独特的方式便反映出其佛教文化的源头一支来自卫藏，另一支来自宗喀吐蕃原有的禅宗传统；另外其佛教与河西走廊也保持着密切的关系，这也使得西北蕃部佛教文化具有比较特殊的风范。有迹象表明，河湟地区还多有汉僧的活动，例如岷州建广仁禅院的碑文里提到长道高僧海渊和尚在当地享有崇高的威望，另外藏文典籍中记载当年卫藏三贤士逃至青海丹底，贡巴饶赛要随之出家，但蕃僧人数不够，只好另请了两位汉僧加入到为他们授戒的行列之中，后来鲁梅10人赴青海丹底跟随贡巴饶赛一系出家受戒时仍存在着蕃僧数量不够的问题，据说当时为鲁梅 10 人授戒的僧人中也有汉僧。多罗那它《后藏志》在说到鲁梅 10 人在青海丹底学习佛法时，也说到该地区是一个“汉藏交界处”，点明了河湟地区吐蕃居住区为汉藏文化的交界地带。

河湟地区与河西走廊在佛教艺术上的联系，除了西宁北禅寺洞窟壁画之外，尖扎县智合寺壁画残片也许更能说明问题。位于青海黄河北岸的智合寺是当年三贤士逃至安多藏区最早抵达并修行的寺院，这里保存的壁画残片虽然已漶漫不清，但造型及用色则明确显示出与河西走廊唐宋佛教艺术的关系（图 210）。

三、北宋与西北吐蕃佛教文化的联系

西北吐蕃崇信佛教，“西羌之俗，自知佛教”，且“以蕃俗佞佛”，北宋王朝在

处理西北吐蕃事务时，也颇能因势利导，利用吐蕃“蕃俗重僧”，“尊释氏”这一点，而“以佛事羁縻之”[54]。西凉府六谷蕃部首领斯铎督贡马，“求易金彩等修佛寺”[55]，宋廷赐所求金彩，竭力满足其维修佛寺的要求。吐蕃首领鬼章“贡马十三匹，乞买写经纸”，宋王朝下诏：“纸可就赐之，而还其马”[56]。北宋还在熙河、河湟地区广建寺院，以求达到羁縻之目的。天圣三年（1025年）十月，秦州蕃官军主策拉等人“请于来远寨置佛寺”[57]，宋廷立即答应。特别是在宋朝开熙河之路后，北宋王朝更是拨专款“乃敕数州皆建佛寺”[58]，并“赐秦凤路缘边安抚司一万缗，与镇洮军建僧寺”[59]。短短数年间，一座座佛刹拔地而起：

熙宁五年（1072年）十月，熙州建起大威德禅院；

熙宁五年十一月，熙州又建起东山禅院与东湖禅院；

熙宁六年十月，河州建起广德禅院；

元丰七年（1084年）八月，岷州的广仁禅院更是规模宏大，雄伟壮观。

宋王朝在“以佛事羁縻之”的过程中，特别注意到“蕃俗重僧”的特点，熙宁中，王韶谋取青唐，认为吐蕃首领董毡、木征等“多与僧亲善”[60]，而蕃僧结吴叱腊又主部帐甚众，于是请京都相国寺汉僧智缘随同王韶协助做工作。《宋史 · 方技传》载：“（王韶）请智缘与具至边。神宗召见，赐白金，遣乘传而西，遂称‘经略大师’。智缘有辨口，径入蕃中，说结吴叱腊归化，而他族俞龙珂、禹藏纳令支等皆因以书款。”宋王朝正是利用汉蕃佛教文化的互通性，从崇佛重僧的文化心理上征服吐蕃。

除了直接利用僧人劝说蕃酋归顺宋王朝，宋朝统治者还经常以对蕃僧“赐紫衣、封师号”等方式来笼络、赏赐有影响力的蕃僧。“（大中祥符八年）壬戌……（曹）玮言：‘泾原界掌事蕃僧哩硕琳布齐等四人，乞赐紫方袍，师号。’诏从其请。”[61]

元符二年（1099年）闰九月，给熙河路“紫衣师号牒一百，以待新羌”[62]。

又唃厮啰部的蕃僧马取逋斯鸡死，宋朝允许其侄“蕃僧结巴承

54.《岷州广仁禅院碑》，载《陇右金石录》。

55.《长编》卷59，景德二年三月壬申条。

56. 同上。

57. 同上。

58.《陇右金石录》卷3。

59.《长编》卷236，熙宁五年十月甲子。

60.《长编》卷226，熙宁四年八月辛酉。

61.《长编》卷84。

62.《曹公遗录》卷8。

图211　丝绸之路青海道丝绸纹饰

63. 《宋会要辑稿·蕃夷》6。

袭紫衣”，宋王朝对于吐蕃进奉僧侣的赏赐更是优厚。皇祐五年（1053年）十二月，吐蕃首领磨毡角部进贡僧遵兰毡结逋、沈遵、觉遵叱腊青“各赐紫衣三件，银器五两，衣着十匹”[63]。

整个11世纪北宋文化的触角已深深地嵌入到河湟吐蕃地区，无论它是通过政府的封官授爵、厚赐丰赏的形式，还是通过大宗的“茶马互市”，汉蕃文化的交流在这一时期达到了历史的高潮。积贫积弱的北宋政权唯独对西北蕃部保持着实际的控制力，北宋放弃一般性的羁縻政策，改变了宋初“置于度外，存而勿论”的态度，“不以羁縻恍忽之道待其人”，而要“以中国法教驭之”，“诗书礼乐之外，盖有佛氏之道大焉”，在西北蕃部广建寺院的同时，更是“置蕃学，教蕃酋子弟采”，“以夏变夷”，用“汉法治蕃部”。青唐吐蕃唃厮啰“冠紫罗毡冠，服金锦花袍，黄金带，丝履”，服饰冠带如同汉家天子，汉文化在11世纪对河湟吐蕃地区的渗透已相当深刻。青唐吐蕃文化与北宋朝廷直接而又密切的接触，决定了她的文化中内地主流艺术因素存在的可能性，而这一点又由于西北吐蕃与卫藏吐蕃的特殊关系，对卫藏产生相应的影响。11世纪卫藏宗教艺术中出现汉地因素可以从这里得到解释。同时青唐吐蕃与西北回鹘的特殊关系更是青唐吐蕃文化中多回鹘成分的重要原因，西域艺术因素频频出现于卫藏，也主要应该是通过西北吐蕃的关系。

小结

综上所述，对11世纪河湟青唐吐蕃文化，我们已有了一个大概的了解，结论也应该是比较清楚的。在11世纪能够融汇各种文化因素的地区只有西北吐蕃地区。河湟吐蕃地区是丝绸之路上的一个重要中转站，东西多种文化因素得以在青唐城相遇碰撞，多种文化的聚合使青唐11世纪的吐蕃文化具有丰富多彩的特点。从历史上看，青唐之地——古老的湟中地区，原本就是一个多民族、多种文化内涵并存的地区，最早为古羌人文化区域；两汉时大量的汉族移民和对河湟农业文化的开发；魏晋南北朝时少数民族政

权，特别是吐谷浑民族对青海农牧业的贡献；隋与初唐、盛唐时汉族文化的重新进入，各民族对于开发河湟地区做出了历史的贡献。唐朝吐蕃占领了这一地区（自公元663年起）后，吐蕃文化在当地占主导地位，但多民族文化的特点得以保存，多元性原本就是青唐文化的一个传统和基本性格。

扎塘寺壁画的基本样式来自青唐吐蕃艺术蓝本已无疑问，壁画以其丰富的构成因素揭示出卫藏与青唐吐蕃文化之间的密切联系。由于这一时期史料上的先天不足，西北甘青地区蕃部与卫藏吐蕃经济文化上的联系往往容易被忽视，应该说，10世纪后期卫藏鲁梅等人从青海丹底带入卫藏的不仅仅是佛教的火种，不仅仅是些教义，也不仅仅是几位出家人，卫藏后弘期佛教文化与青唐文化诸多的相似性和共同点均反映出两者之间多种层面上的联系，佛教艺术不过是其中的一个部分而已。

公元842年，吐蕃最后一代赞普朗达玛禁佛，然而卫藏的禁佛活动并未波及远在东北部的西北甘青蕃部。佛教仍在这一地区流行、繁荣和发展。卫藏的三贤士在朗达玛禁佛时携经外逃，先是西逃至阿里，继而又向北方西域，转了一大圈最后到了青海的丹底。他们最终在河湟吐蕃地区落脚并非一个偶然，在西藏周边的地区与民族中，河湟吐蕃文化区才是佛教文化真正生存发展的合适的土壤。佛教在河湟吐蕃社会中渗透得如此深刻广泛，佛教对于吐蕃文化的影响如此重大，青唐吐蕃政权中蕃僧参与政治及军事生活的现象如此突出明显，甚至早期蕃人的出家制度等，这些都与后来卫藏佛教文化发展的模式有着惊人的一致，它们之间的这种一致性是不可能用“偶然”来解释的。

青唐吐蕃佛教具在浓郁的“藏味”，但其佛教文化所具有的双重性更值得注意：一方面它们保持着吐蕃王朝时期西藏佛教文化的某些特征，另一方面又不免受到河西敦煌等佛教圣地的影响。青唐文化一方面与卫藏藏族文化保持着密切的联系，属于藏族文化圈，但由于它所处的地理位置，又使它不可避免地融入中国西北地区的整体文化之中，成为中国西北地区民族史中重要的一极。这种双重性在中唐吐蕃占领时期便已经很明显，它后来成为河湟吐蕃文化的一个特点。

从历史的角度看，11世纪也正是青海河湟地区吐蕃获得重大发展的时期，这一地区的吐蕃部族能够突然崛起有它的特殊原因——河湟吐蕃诸族不仅获得了北宋王朝的大力扶持，而且由于西夏占据河西走廊而迫使丝绸之路改道青唐，使河湟地区成为当时东西交通的重镇，极大地促进了河湟吐蕃经济的发展，这些都在客观上促进了西北吐蕃文化的进步。从青海都兰吐蕃墓葬和吐蕃遗址的发掘看，其中很多文

物更可能属于11世纪丝绸之路“青海道”时期，都兰吐蕃文物的精美与高质量反映出青海吐蕃道的畅通，更反映出通过这条吐蕃古道，卫藏地区至少在经济上与西北吐蕃地区保持着密切的联系。更重要的是由于青唐城成为西北丝绸之路的重要中心，东西文化得以在此聚集，文化交流空前广泛与深入，这无疑对于青唐吐蕃文化的进步有着重要的推动作用。从扎塘寺壁画看，萨玛达类型在半个世纪之后的进步速度非常惊人，艺术样式圆满而完整，从而步入更高的境界。

卫藏“下路弘法”来自于河湟丹底，其宗教艺术同样与青唐吐蕃文化有密切联系，事实上，青唐吐蕃佛教艺术的发达繁荣是卫藏萨玛达类型艺术的基础。特别是河湟地区因丝绸之路改道青唐，成为一个沟通西域与中原佛教艺术的重要桥梁，在这里不仅融合了北宋中原的汉地艺术，也渗透进西域诸如高昌回鹘等地的佛教艺术，特别是通过沙州回鹘，河湟吐蕃文化中出现了河西敦煌佛教艺术因素，这都使青唐佛教美术具有更为丰富的内涵。显然11世纪的青唐佛教艺术才是真正能够将汉、藏、回鹘、波罗等多种艺术融会贯通的土壤（图212），多种艺术因素在青唐汇合从而形成一种新的艺术风格——它们出现在扎塘寺壁画或雕塑中——通过“下路弘法”的传播到达了卫藏，并成为卫藏11世纪的早期艺术风格的重要源头。

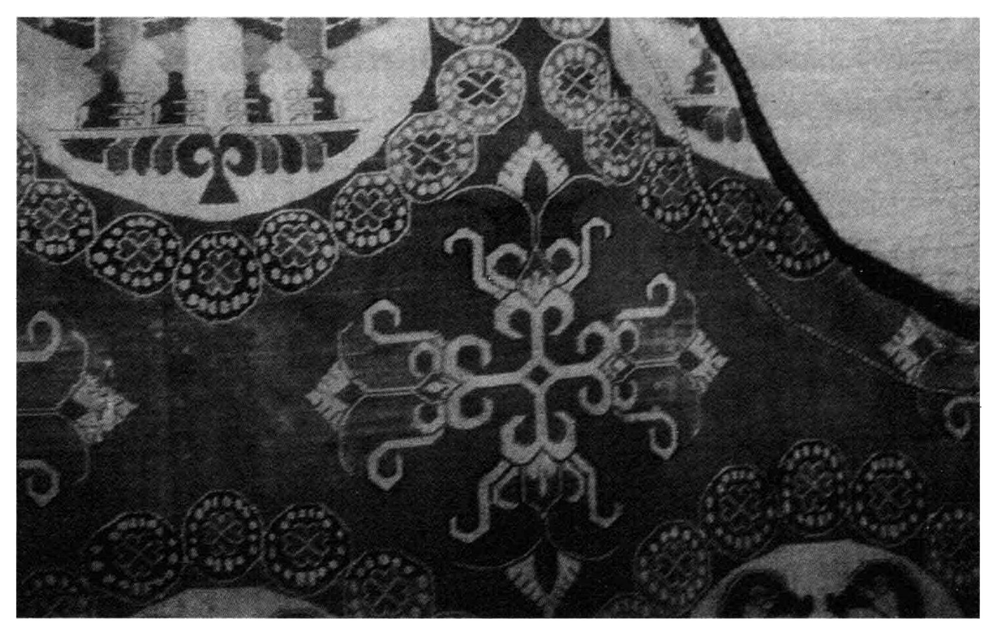


图212　丝绸之路青海道丝绸纹饰

第八章　扎塘寺壁画的艺术定位

对于青藏高原而言，10～11世纪期间自西向东依次排列着三个吐蕃佛教文化中心——西部的古格王国；中部（卫地）的桑耶领主政权；东部的青唐唃厮啰政权（西北吐蕃），三者均为吐蕃赞普后裔所建。

公元978年鲁梅等人从青海安多丹底带回的佛教，藏史称之“下路弘法”，扎塘寺壁画当为这一系的壁画遗存；公元1076年古格王国在托林寺举办的“龙年大法会”代表着“上路弘法”与“下路弘法”的最终合流，而1090年扎塘寺壁画中的印度波罗样式又适时地反映出上下两路弘法，即阿里教派与鲁梅派的合流；至于它浓郁的“中亚”色彩，即其壁画与敦煌艺术之间的特殊关系更意味着卫藏吐蕃与西北吐蕃的密切联系仍处于“正在进行时”。应该说，扎塘寺壁画显示出11世纪西藏不同地区佛教文化多层面的往来与交流。

对于中国西部佛教艺术而言，在11世纪这个特定的历史时段里，中国西部的三大佛教艺术体系——新疆石窟艺术、敦煌石窟艺术和藏传佛教艺术出现了一次大的相汇相聚相融的过程，扎塘寺壁画可以说是这一历史过程的形象记忆——远在西藏腹地的扎塘寺壁画里，我们见到了来自回鹘、汉地甚至是西域于阗的艺术因素，由此看，扎塘寺壁画背后所反映出来的多民族文化交流的历史现象无疑是非常深刻的。

第一节
扎塘寺壁画与11世纪卫藏佛教艺术

一、扎塘寺壁画与萨玛达类型的异同比较

在前面第六章“波罗/中亚”艺术风格的讨论中，我们是将扎塘寺壁画与萨玛达艺术类型放在一起去说的，因为它们具有“波罗/中亚”艺术风格共同点。我们所强调的是两者在艺术传承与风格特征上的“同”。我们还将进一步考察这两者之间的“异”，两者在时间上相隔大半个世纪，很多新的变化需要关注。

在扎塘寺壁画所有的艺术传承中，“萨玛达类型”艺术无疑是扎塘寺壁画最重要也是最直接的艺术源头，这种继承主要反映在两个方面：一是扎塘寺艺术与萨玛达类型一样在宗教上属于卫藏“下路弘法”一系；二是它们最突出的共同点是“波罗/中亚”艺术风格的显现，即它们的“波罗”样式都被明显“中亚”化了；三是这两者在艺术表现题材（八大菩萨曼陀罗等）以及许多图案细节上的一致性。然而，“萨玛达类型”虽然是扎塘寺壁画最重要的源头，却不是扎塘寺壁画唯一的源泉，两者之间的“异”同样存在，甚至还很明显，主要反映在如下一些方面：

一是扎塘寺壁画显示出明显的进步，仅从壁画角度看，无论是题材内容的完整性，还是表现手法的娴熟程度，都有质的提高。扎塘寺壁画所表现的题材是释迦牟尼说法图，这在萨玛达类型艺术中不曾见到，艾旺寺壁画只是一些花卉图案或个体佛像的点缀，尚未形成完整的构图；夏鲁寺早期壁画与扎塘寺虽有相似之处，但它的画面没有扎塘寺壁画这样完整和丰富。当然，扎塘寺壁画出现于11世纪末期，从时间上大大晚于萨玛达类型（11世纪前期或中期），随着时间的推移，艺术进步与成熟是合乎情理的，但这还不是唯一的理由。

二是扎塘寺壁画中出现了新的东印度波罗艺术，即没有被“中亚”化的更纯粹的波罗艺术形象，而这种形象在萨玛达类型艺术里没有出现。虽然扎塘寺壁画的主

体风格是“波罗／中亚”艺术的综合性风格，但它也出现了为数不多，却很典型的东印度波罗艺术形象，如正壁第7铺下端两侧的“思惟菩萨”和第1铺中的绿度母形象，另外还出现了新的波罗式佛龛样式等。

三是扎塘寺壁画中还出现了更为地道的汉地艺术因素，如“说法图”这一题材的首次出现（我们注意到这一题材与北宋佛教艺术之间的联系），另外第5铺中那四位“唐服供养人”的形象，均反映出扎塘寺壁画比11世纪前期的萨玛达类型艺术有更明确和更成熟的汉地艺术风格的影响。

显然，扎塘寺壁画虽然继承了萨玛达类型艺术的传统，在大半个世纪的积淀中，扎塘寺艺术也接受了不少新的艺术因素，在它的构成中，新的东印度波罗艺术在加强；新的汉地艺术因素或是来自西北“中亚”艺术因素的成分也在加强；与此同时它也显得更为洗练和精致化。总之，上述三个方面应该是11世纪末期的扎塘寺壁画区别于它的前辈“萨玛达类型”艺术的不同之处。笔者曾一再强调，艺术风格上的变化，题材内容的变化，表现细节上的变化，在很大程度上是因为时代或历史背景的原因，而在西藏的宗教艺术中还很可能因为出现了新的影响源。

二、新的波罗艺术样式出现于卫藏

在第五章里，我们提到11世纪的卫藏存在着两种与东印度“波罗”艺术样式相关的艺术类型，两种“波罗”艺术类型背后则存在着两个宗教活动集团。第一种类型是被“中亚”化了的“波罗”艺术类型——“波罗／中亚”艺术风格，即“萨玛达类型”；第二种类型即“大昭寺二期壁画类型”，在艺术风格上显示出更为纯粹的东印度波罗特征，这一系艺术出现得晚一些，目前发现的最早的作品遗存没有1050年以前的，它的流行期则主要在12世纪以后，是12～13世纪期间卫藏唐卡的主流风格。总之，“萨玛达类型”与“大昭寺二期壁画类型”的实质区别就在于这种“中亚”化的改造，这种东印度的“波罗”艺术风格进入卫藏的线路不同，其结果自然也不相同。如果它直接从南面的印度进来，自然会比较纯正，但如果它经历了漫长的丝绸之路，便很难避免被“中亚”化的命运。

在阿底峡入藏传教之前的64年里，鲁梅等卫藏六人的“下路弘法”在卫藏的宗教活动中占据了主导的地位。“弘法”活动推动了宗教艺术的传入，这一艺术风格从安多藏区来到卫藏，在前后藏原吐蕃时期的“约如”、“叶如”等地区广泛流行。

随着1045年阿底峡进入卫藏，标志着印度波罗密教与西藏佛教界关系的重新确立，也意味着新的佛教艺术样式开始出现（图213、图214）。

新的也是纯正的东印度波罗艺术样式直接从印度进入卫藏有多种途径，其中之一是印度高僧直接向印度寺院定购佛画，阿底峡就曾写信给他所在的超戒寺，请那里的画家为他绘制了三幅佛画：一幅是关于文殊和弥勒（Maitreya和Manjushri）的佛画，另一幅是金刚手(Mahabodhi)，还有一幅描绘的是般若波罗蜜多女神像（Shadakshari avalokitesvara）[1]，西藏有关绘画的史料就此认为西藏唐卡的起源最早可追溯到阿底峡[2]。印度高僧直接向印度寺院定购佛画或雕塑，应该不具有普遍性，更常见的方式可能是下述的两种：一种是赴印度学法或经商的藏族在印度购买或有目的的定购佛画；另一种则是印度艺术家进入西藏为一些早期教派作画。

噶当派作为后弘期最早的教派，因为其师祖阿底峡曾经向印

1. 《贤者喜宴》中对此事有所记载。转引自SACRED VISIONS——Early Paintings from Central Tibet, by Steven M. Kossak, and Jane Casey Singer, The Metropolitan Museum of Art, 1990. pp.11—12。

2. 参照丹巴绕旦《西藏绘画》，中国藏学出版社，1996年。

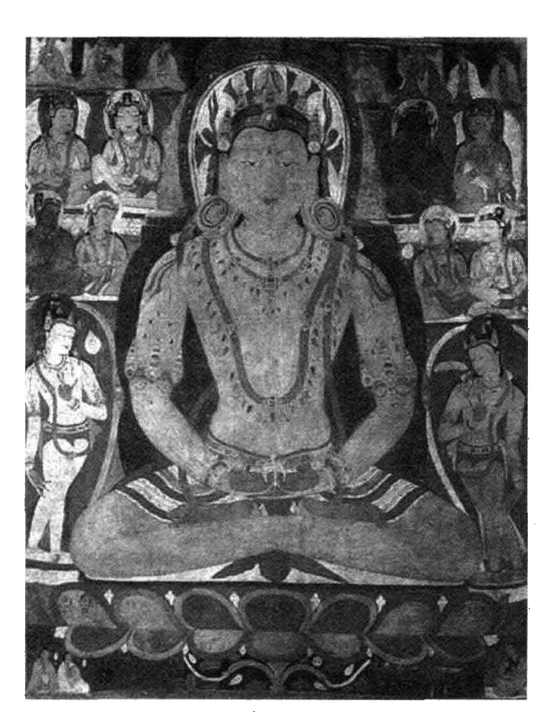

图213　大日如来佛、卫藏早期唐卡


图214　绿度母、卫藏早期唐卡



图 215 《绿度母》唐卡局部——阿底峡与仲敦巴像

度定购佛画，这一派的僧人赴印度学法时，也可能会照此模仿。前面提到的那幅背面写有“热振寺的（女）神”藏文题记的唐卡《绿度母》有可能就是这种情形（图 215）。这幅画整体呈现出相当纯正的东印度波罗风格，在主尊像绿度母佛龛上沿山峦丛林的左右两角处，画有两个呈跏趺坐的佛教人物，右上角的人物身着一种奇怪的红色胡服，腰系有带子，领口、袖口及长袍下摆均有黑色包边，胡服上绣有花卉图案，留平头，服装与发型看上去颇有些怪异，不似西藏僧人模样，从他的姿势看，跏趺坐，有头光与身光，施说法印，又显然是有地位的人。左上角则是一位典型的僧人形象，身着红色僧衣，头戴红色僧帽（而且是藏传佛教中最常见到的那种僧帽），跏趺坐，施三味耶印（图 214）。由该唐卡背面的藏文题记可知，该画是噶当派热振寺的女神像，女神身光两隅的小幅人物当为噶当派高僧，两位高僧一个为典型高僧模样，另一位大德却是俗人装。研究者认为这两位人物很可能表现的正是噶当派的创始人印度高僧阿底峡和他的弟子仲敦巴，该画的制作年代也应该是在阿底峡、仲敦巴去世之后或者更晚些时候，由于该画为比较纯正的东印度波罗艺术样式，因此制作者很可能是位东印度的艺术家，一些研究者推测该唐卡大抵是由仲敦巴的弟子们委托印度画家制作的（阿底峡 1054 年逝世，仲敦巴 1064 年去世）。早期（13 世纪以前）卫藏唐卡有将本教派的创始人（包括印度的和西藏本土的）和祖师传承画进

唐卡的习惯，甚至唐卡最初可能在很大程度上就起着派系谱系的作用，画面正中描绘本教派的主尊神像，画面的最上排是本教派的高僧谱系传承，有的也画一些身份较高的施主形象，在画面的左右下角还画有供养人或唐卡的委托人等，这些人物都是西藏人。当时的习俗很可能是由西藏的施主出资请东印度画家作画，早期比较出色的唐卡中相当一部分是用这种方式制作而成的。[3]

西藏历史文献中也有印度艺术家为寺院制作唐卡，特别是制作铜像的记录，西藏的寺院非常欢迎外籍艺术家，尤其是来自印度、尼泊尔等国的佛教艺术家在藏工作，杜齐的书里常提到他所参观考察过的寺院里如果保存着外籍艺术家的艺术作品，寺主常会引以为荣，从不忌讳这些作品是由外来艺术家制作的事实。[4]

从11世纪后期开始，东印度波罗王朝的佛教艺术风格长驱直入并逐渐成为卫藏的主流样式，在12～13世纪里流行于整个卫藏地区。11世纪中后期以后，“下路弘法”的宗教活动已进尾声，“波罗／中亚”艺术风格也在逐渐地衰弱（这可能是11世纪扎塘寺壁画显得比较孤立的原因所在），12世纪以后，卫藏地区的艺术遗存，无论是壁画、唐卡还是雕塑，似乎都没有再见到类似于“萨玛达类型”和扎塘寺壁画这样典型的“波罗／中亚”艺术风格了。

自11世纪50～60年代开始，至少前藏的鲁梅派也在逐渐向噶当派靠拢或转化，鲁梅下属的各支系在11世纪50年代以后仍在继续的原已不多，只有杰鲁来寺传承、唐波且寺传承、格西漾休、扎巴恩协的普波伽寺传承等，而这些支系传承都不同程度地转向噶当派或与印度佛教相关的教义系统。鲁梅大师的高徒，四柱之一的纳囊·多吉旺秋跟随鲁梅出家后建杰鲁来寺，即鲁梅传承中四大圣迹的杰拉康，但他后来赴印度留学，精通梵文，在印度曾为印度僧人讲经，纳囊·多吉旺秋1060年去世，在鲁梅传承的第一代弟子中他算是长寿者。鲁梅四柱之二的珠梅·楚臣迥乃主持唐波伽寺，该寺的第二任住持是珠梅格西的弟子库敦·尊追雍仲，唐波伽寺也是在库敦任住持时已转向噶当派的，库敦本人就是阿底峡的弟子之一，他后来在唐波伽寺主讲般若波罗蜜多经，

3. *SACRED VISIONS——Early Paintings from Central Tibet*, by Steven M. Kossak, and Jane Casey Singer, The Metropolitan Museum of Art, 1990, pp.32～33. 见该书提供的早期唐卡，图1、图8、图10、图11、图12、图13、图14等，其中图11、12、13、14等幅相当典型。

4. 除了杜齐的著作里会经常提到这一点，在法国藏学家石泰安的著作《西藏的文明》中也提到。

似也与阿底峡的教义有关，库敦1075年逝世，他在鲁梅传承孙子辈里也算是活得比较久的。扎巴恩协可能是鲁梅派中活得最久的高僧（活到1090年），到了11世纪80年代，扎巴恩协所建造的寺院大部分可能已转向噶当派，或已由噶当派僧人掌握实权，比较著名的金耶寺、绒古寺等，当时已由噶当派僧人负责，扎塘寺建成后，主持扎塘寺工作的却焦邓金巴也是一位噶当派僧人。由此看来，至少在1060年以后，鲁梅派中的不少支系都已开始向新兴的噶当派转化，宗教发展趋势尚且如此，宗教艺术当然也会发生新的转变。

虽然纯正的东印度波罗艺术样式进入卫藏，并不意味着“波罗／中亚”艺术就会戛然而止，如同“下路弘法”等鲁梅传承并未因为阿底峡入藏传教而停止活动一样，“下路弘法”的活动也一直继续到11世纪末期，1060年以后的卫藏基本形势是两种“波罗”艺术样式逐渐呈现融合之势，而第二种类型的“波罗”艺术样式由于直接来自印度，自然会成为一种时尚。

曾经产生“萨玛达类型”艺术的故乡——江布寺、艾旺寺一带的年堆地区，作为印度进入西藏（锡金到江孜）最重要的交通要道，在后弘期早期（11～13世纪）必然是一个各路艺术风格交融汇合的地区，这里的艺术样态也会非常丰富，江布寺便是一个例子。杜齐对江布寺有非常详细的考察和报告，他的报告给人印象最深的便是江布寺内汇集了各个时代的艺术遗存，从最早的印度金铜雕像和立体曼陀罗，到出现了“中亚”（于阗）艺术风格的混合型风格，再往后是萨迦王朝时期的壁画和雕塑；以至清朝以后格鲁派的遗存等。笔者不能同意的是杜齐认为所有作品中最早的是纯正的东印度艺术风格（主要是金铜雕塑），很显然，卫藏地区最早的艺术风格是混有“中亚”艺术因素的“波罗／中亚”艺术样式，大凡印度样式中渗透有“中亚”艺术因素的作品，在卫藏都应该是最早的一拨，而纯正的东印度波罗风格可能是后一步的事。从年代上划分，带有“中亚”因素的艺术作品出现于11世纪初，流行于11世纪之内；而纯正的波罗艺术样式出现于11世纪中后期，流行于12世纪以后。原因很简单，“下路弘法”是卫藏佛教文化复兴时期最早的也是唯一的线索。

江布寺最早的一批艺术作品是呈现“波罗／中亚”艺术风格的雕塑群像，有大日如来与八大菩萨像，降魔变等组像，这类造像一般都很大，且材料大多为石胎泥塑，表面涂金。与之相类似的还有艾旺寺、泽乃萨寺同类题材的造像群，据杜齐第二次赴藏考察时的记录，泽乃萨寺内的八大菩萨像有3米之高，同期艾旺寺正殿造

像仅存佛之坐像，正中释尊坐像高2.3米，两侧的坐佛则高达3米，东配殿主尊坐像高2米，两侧的菩萨像至少在3米以上，另外从杜齐提供的江布寺八大菩萨立像的情形看，八大菩萨的头冠已与屋顶齐，可见这些造像也在3米以上，从扎塘寺残存的造像背光看，扎塘寺内的八大菩萨也是3米以上的大像。总之，江布寺最早期的“萨玛达类型”艺术的特点是造像特大，表面涂金，菩萨服饰呈现“中亚”风格。这一系列特征都令我们联想到史料里记载的西北河湟吐蕃的佛教造像。

江布寺最出色的作品遗存是一些制作非常精良的金铜雕塑，材料的昂贵使这些造像不可能很大，它们多为小像，但制作非常精致，这些精致的金铜像很可能是由印度艺术家们制作的。杜齐特别提到江布寺里一尊立体曼陀罗，他最早一直认为这尊立体曼陀罗与江布寺那尊底座下写有藏文题记的小型金铜佛立像是江布寺最早的作品——属于江布·曲洛时期（11世纪初期）的雕塑造像，但后来杜齐也发现，创作这尊小金铜像的作者印度艺术家马蒂的活动年代并没有他推算的那么早，他甚至已经晚到14世纪以后[5]，显然这些制作精良的铜雕的年代至少要推迟到12～13世纪。但从12世纪起，东印度的佛教美术开始全面进入卫藏，并逐渐在唐卡和金属雕塑领域占据了主导地位。

三、夏鲁寺贡康殿早期壁画的新印度艺术因素

江布寺内东印度艺术遗存的年代很难确定，而夏鲁寺早期壁画属于11世纪中期的作品应该没有问题。夏鲁寺的创建者是后藏古老家族杰氏的后裔杰尊·西绕迥乃，他的师父就是“下路弘法”二师之一的洛敦·多吉旺秋，杰尊·西绕迥乃建立寺院之初曾专门请洛师为他选择地方，洛师射出的箭落到青苗地里，该寺故名“夏鲁”（藏语“青苗”之意）。夏鲁寺建于1027年，杰尊最初在今夏鲁寺的西边建双殿。1030年，杰尊·西绕迥乃赴北印度菩提伽耶学法，10年后即1040年他返回后藏，又在今护法神殿的上

5. 参照［意］G.杜齐《西藏考古》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年，第36页。杜齐在20世纪40年代出版的《江孜及江孜一带的寺院》（《印度—西藏》第四卷）里认为印度雕塑家马蒂是在江布·曲洛活着的时候，由江布·曲洛请他制作的。这样这尊像的年代便提前到11世纪初，自然也是江布寺里最早的艺术作品。但到他1973年的《穿越喜马拉雅》（译成中文为《西藏考古》）一书里，杜齐提到江布寺内有一段用古体文字写成的碑文，碑文中说到制作雕像的印度雕塑家马蒂出身于贵族世家，来自潘措拉（Pantsora）、马蒂制作了该寺内的三尊神像，这三尊神像分别是婆罗门神、金刚手及文殊室利菩萨。碑文里还说到，当时不少来自不同国家，讲着不同语言的艺术家到卫藏来，但只有这位马蒂雕刻家受到施主熏努贝（Zhonnupal）邀请为该寺造像，熏努贝（1392～1481年）是噶举派僧人，历史学家，这位印度雕塑家马蒂的年代也就相应的推迟到14世纪。

方、双殿的对面建佛母殿，1045年阿底峡在此讲经三个月。现存于佛母殿的壁画残片与护法神殿（贡康）外壁的壁画风格是相似的，它们共同形成了一种有别于夏鲁寺大多数现存壁画的特殊风格（实际上也是一种早期风格，因为现存的夏鲁寺壁画大多是元代重新修缮之后绘制的壁画），这种风格呈现为比较纯粹的东印度波罗艺术风格，这一风格的出现很可能与杰尊受到印度艺术的启发有关。如果壁画的年代可以确认，夏鲁寺佛母殿早期壁画有可能是11世纪之内最早的受到东印度波罗艺术影响的壁画。[6]

中国的考古学家们早已注意到夏鲁寺贡康殿（护法神殿）残存的早期壁画与扎塘寺壁画之间存在着密切的联系，[7]夏鲁寺贡唐殿残存壁画的数量较少，画面也没有扎塘寺壁画那样完整。另外从众弟子及众菩萨的造型看，夏鲁寺早期与扎塘寺壁画还是有许多微妙的差别，这些差别主要表现在人物的衣冠服饰方面：夏鲁寺早期壁画中的菩萨造型采取了更为典型的波罗样式，这些菩萨中只有个别菩萨缠有“萨玛达类型”的那种“高桶”式发髻，而扎塘寺的菩萨绝大多数仍然保持着高桶形发髻；另外夏鲁寺的菩萨几乎都是袒露着上身，下身着短薄丝裙的服饰风格，而这类菩萨在扎塘寺壁画里只有极少数的几例（思惟菩萨和绿度母），扎塘寺壁画中的菩萨绝大多数身着对襟大翻领长袍，这就意味着夏鲁寺的菩萨并不似萨玛达类型和扎塘寺壁画中的菩萨，是明显被“中亚”化了的“波罗”艺术样式（这里的“中亚”化意味着吐蕃化，即让菩萨穿上吐蕃贵族的服饰）。夏鲁寺早期壁画中的菩萨造型确实表现出更为纯粹的东印度波罗风格特征（图216），但需要指出的是夏鲁寺贡康殿早期壁画虽然有更为浓郁的东印度波罗艺术倾向，却并不是真正纯粹的波罗艺术样式，也就是说，它的艺术中依然存在着“中亚”的艺术因素，它与扎塘寺壁画、抑或是萨玛达类型的区别仅仅在于“中亚”化的程度上，它们之间的区别是“量”的问题，而不是“质”的问题，特别是在僧人和供养人的表现上，夏鲁寺贡康壁画中的“中亚”艺术特征甚至是相当明显的，只是没有扎塘寺壁画那样强烈和突出罢了。就夏鲁

6. 荷兰藏学家Kreijger Hugo在第九届国际藏学讨论会上提交的论文《夏鲁寺雍钦保殿》(The Yum-chen-mo chapel of Zhalu[circa1040～1050])，对夏鲁寺大般若佛母殿的建筑、残存雕塑及壁画进行了专门研究，强调该佛母殿是后弘期初期卫藏重要的寺庙，且有较为准确的断代。转引自谢继胜《国际藏学研究新动向——第九届国际藏学讨论会论文综述》，载《中国藏学》2001年第3期。

7. 参照西藏文管会编著的《扎囊县文物志·扎塘寺》第86页，1986年。又见宿白《藏传佛教寺院考古·札塘寺》，文物出版社，1996年，第120页。

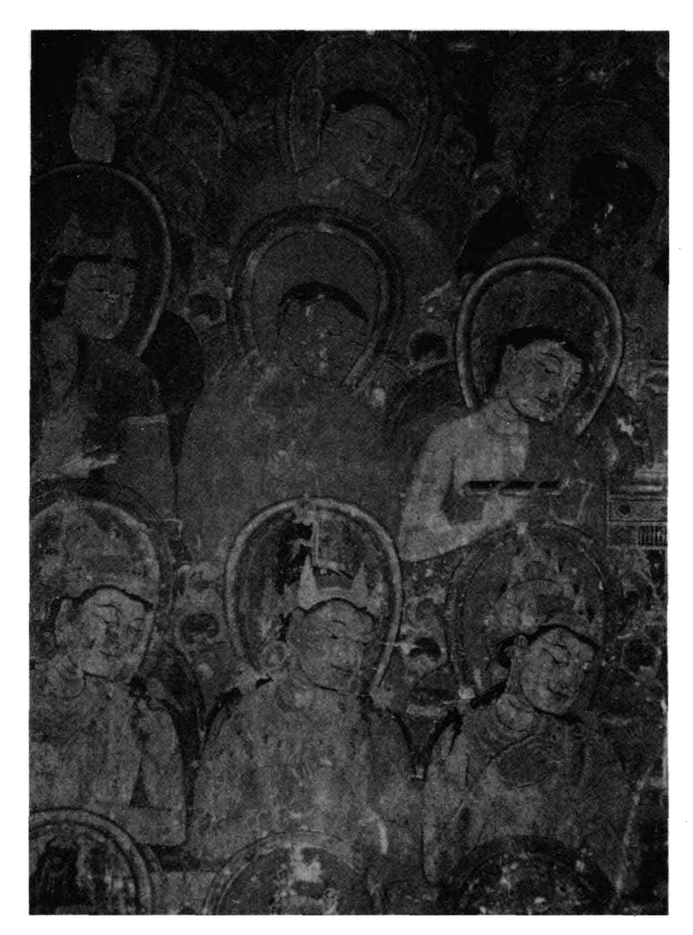


图216 夏鲁寺护法神殿的早期壁画

寺贡康壁画艺术中仍存在着“中亚”艺术因素这一点看，它依然应该归属于“波罗/中亚”艺术风格之类型，而不是后来的“大昭寺二期壁画类型”，它与后来噶当派的早期唐卡和11世纪80年代大昭寺二期壁画仍是有区别的，后者的艺术样式中，无论是构图，还是造型，都见不到“中亚”化的痕迹。

夏鲁寺贡康殿早期壁画中出现的新的印度波罗艺术风格，无疑与夏鲁寺创建者杰尊·西绕迥乃留学于印度的经历相关，在夏鲁寺这一时期(1050年左右)的壁画中，虽然仍保持着萨玛达类型艺术的一些特点，但是新的印度艺术样式显然开始占据上风，特别值得注意的是它的菩萨样式与扎塘寺壁画中出现的“思惟菩萨”的造型相当接近，画法也大致相同，不过从艺术表现看，夏鲁寺贡康壁画中的菩萨画得远不如扎塘寺壁画那样圆熟洗练，尤其是头冠的表现有些比例失调的感觉。尽管如此，扎塘寺壁画毕竟已经显示出与夏鲁寺早期壁画的密切联系，特别是显示相同的艺术发展倾向——开始出现新的更为纯粹的印度波罗艺术样式的影响。与夏鲁寺的情况不同，从扎塘寺的创建及扎巴恩协的经历看，扎塘寺壁画的制作至少与东印度波罗艺术没有直接的关系，但它的壁画中个别形象却显示出更为纯粹和更为精致的东印度波罗艺术的感觉，这一现象的出现只能说明在当时的卫藏；东印度波罗艺术样式的流行即将成为一种趋势。

四、11世纪后期两种波罗艺术类型的融合

两种“波罗”艺术样式——“萨玛达类型”与“大昭寺二期壁画类型”，在11世纪中后期开始出现相互融合的趋势。事实上，夏鲁寺贡康殿早期壁画已经显示出这种融合的端倪，但夏鲁寺的情形在当时多少有些特殊或带有某种偶然性。如果杰尊·西绕迥乃本人没有亲身赴印度学法的经历，在他创建的寺院壁画里也就不会出现新的更为纯粹的波罗艺术的影响；而且贡康殿早期壁画还提醒我们，夏鲁寺毕竟属于“下路弘法”一系的宗教集团，它的早期壁画中依然保持着某种程度“中亚”影响。比较而言，大昭寺二期壁画虽然也是尚嘎译师从印度学法返回卫藏后修缮大昭寺时请人绘制的，但大昭寺二期壁画与夏鲁寺真正的区别在于这些壁画中已不见中亚艺术因素，取而代之的是相当纯粹的波罗艺术之风。

东印度波罗艺术风格以更为凸显的方式进入卫藏是在11世纪中后期，甚至是12世纪以后，但它一旦通过较为正式的方式出现于卫藏（通过阿底峡及噶当派建立起相对正式的关系），这种新的东印度波罗艺术风格很快便会成为卫藏宗教艺术的正统样式。在这种形势下，两种波罗类型的融合，以及后者取代前者也就顺理成章了，两种“波罗”艺术类型的融合趋势在11世纪末期的扎塘寺壁画中可以说是得到了最充分的体现；纯粹的东印度波罗艺术样式取代“波罗／中亚”艺术样式则是后扎塘寺时代的事。

由于扎塘寺及扎巴恩协与“下路弘法”及鲁梅派传承的特殊关系，“波罗／中亚”艺术样式在扎塘寺壁画中仍占据着主导地位。它的10铺壁画中的绝大多数人物造型都显示出“中亚”化的改造，而且这一“中亚”化加工改造的水准在当时的卫藏堪称一流。它在艺术表现上的自由舒展，是萨玛达类型艺术所不具备的，与夏鲁寺壁画相比也显得更为个性化，特别是在僧人和供养人等形象的塑造上（僧人与供养人——表现的实为本土的僧俗藏人），扎塘寺壁画显示出更充分的自由度和个性化。在菩萨的表现上，扎塘寺壁画体现出相当好的艺术修养，菩萨这一题材是“波罗／中亚”艺术风格体现最为集中，也最为典型的部分。我们前面已论述了“波罗式面相＋吐蕃式服饰＝波罗／中亚式艺术风格”的基本公式，这个公式的体现者主要就是菩萨的造型。扎塘寺壁画的菩萨由于面孔的典雅姣美，服饰的华丽柔软，曾让人误以为他们为女性，菩萨们穿戴着华丽的世俗衣冠，体现出一种贵族趣味，世俗化的气息也非常浓厚。扎塘寺壁画虽然是早期作品，但其造型的圆满和表现的细

致，在整个藏传佛教艺术的菩萨造型中也算得上是独树一帜。

与此同时，扎塘寺壁画中也出现了少量更为纯粹的新东印度波罗艺术形象，如正壁第6铺主佛像两侧的“思惟菩萨”和南壁第1铺主佛下的小绿度母像（目前发现的只有这三例），除此之外，扎塘寺壁画也开始出现新的波罗式佛龛样式。这些为数不多，但已经非常典型的新波罗艺术样式的出现，说明扎塘寺壁画除了主要继承着“下路弘法”的“波罗／中亚”艺术风格的同时，也在吸收着卫藏的新的艺术营养。

综上所述，扎塘寺壁画在卫藏艺术史的定位也就很明确了，扎塘寺壁画是所有出现或流行于11世纪卫藏的艺术样式的一个融会贯通，一个集大成，一个结晶。在它的壁画里既有代表着后弘期“下路弘法”宗教活动的“波罗／中亚”艺术风格，又有新出现的更为纯粹的新波罗艺术样式，两种“波罗”艺术风格同时并存于扎塘寺壁画。在宗教文化上，扎塘寺壁画更意味着11世纪前期的“下路弘法”传承（鲁梅派）与11世纪中后期出现的以阿底峡、仲敦巴为代表的早期噶当派的合流。扎塘寺壁画还意味着“波罗／中亚”艺术风格的结束，“波罗／中亚”艺术样式在12世纪以后基本不见，它与“下路弘法”一样已经完成了它的历史使命；扎塘寺壁画为流行于11世纪卫藏的“波罗／中亚”艺术风格画上了一个十分圆满的句号，因为它在艺术表现上的圆润娴熟，因为它丰富多元的文化性格，还因为它所富有的独创性，都使11世纪卫藏的“波罗／中亚”艺术风格有了一个成功的结局。

第二节
扎塘寺壁画与11世纪青藏高原佛教艺术

一、11世纪青藏高原佛教文化之鸟瞰

公元960～1100年相当于中原的北宋时期（960～1127年），这一时期是青藏高原处于分治状态且佛教文化开始复兴的时期，10世纪以后，西藏各地出现了若干个以吐蕃赞普某后裔（小王系）为中心的地方政权，在这些地方政权中影响较大，又代表着佛教文化中心的地区有三个，它们在青藏高原自西向东依次排列着，我们且自西向东看去，这三个政权分别：

1．西部阿里古格王国（10世纪后期～1630年）；

2．中部西藏（卫）山南的桑耶政权（10世纪中期～？）；

3．东北部河湟青唐的唃厮啰政权（1008～1100）。

比较一下这三个同时期出现的吐蕃地方政权是件很有意思的事情，三者既有共同点，也有不同点。先说共同点，首先，这三支吐蕃地方政权均以吐蕃王朝时期赞普后裔为其政权领袖；其次，这三支吐蕃地方政权最突出的特点是它们均与佛教文化相关，其中西藏高原西部与中部的两支政权，还分别以“上路弘法”（古格）和“下路弘法”（桑耶）成为西藏后弘期佛教文化复兴的两个中心。

公元842年，最后一代吐蕃赞普朗达玛遇刺身亡，其长妃那囊氏立养子云丹（yum-brtan）为后继者，因云丹为养子血脉不纯，自然引起部分贵族的不服，翌年次妃次绷氏生一子卫松（vod-srong），是为达玛赞普亲生，部分贵族主张立次子卫松，于是吐蕃的王公贵族围绕着这两个孩子形成了两个集团，彼此争斗甚至残杀，卫松、云丹成年后更是战乱不断，直到9世纪末，卫松后裔被云丹一系的后人驱逐到西部阿里，统治集团之间的战事才算平息下来，但王室内部的内讧已大大削弱了吐蕃统治集团的力量。869年卫藏爆发的奴隶平民大起义席卷了整个卫藏地区，大

起义延续了一二十年之久，大部分贵族奴隶主在这场起义中被消灭，奴隶主势力遭到严重的打击，这场起义之后，卫藏陷入长时期的分裂混乱状态，因达玛的禁佛，这个漫长的分裂阶段也是西藏高原没有佛教活动的“黑暗时期”。

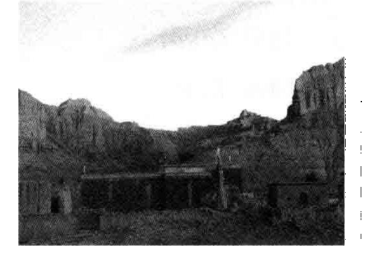
在西部西藏，10世纪时出现了一系列小王系政权，其中最著名于史册的是西部的古格王国。史载卫松之子贝考赞（dpal-vkhor-btsan）为属民所杀，其长子扎西积被云丹一系所逼，退居后藏西部拉堆一带自立，次子尼玛衮（nyi-ma-mgon）偕亲信骑马西逃至阿里，与阿里普兰地方官女儿结婚后成普兰王。尼玛衮有三子，分封长子为拉达克王，次子为普兰王，而三子德尊衮（lde-btsun-mgon）为香雄王（即古格王），古格王国即由尼玛衮第三子所建。古格王德尊衮有二子，长子名柯热（kho-re），次子名松额。大约在10世纪后期，柯热王让王位于其弟松额，自己则在一尊佛像前出家，改名为益西沃（ye-shes-vod，意为智光），他出家后为了在西部古格复兴佛教，曾派遣21名青年赴克什米尔学习佛法，又设法迎请印度僧人来西部传教，同时模仿桑耶寺建造了古格的托林寺。益西沃派出的21名青年只有仁钦桑布（rin-chen-bzang-po）和玛雷必喜绕（rma-legs-pavi-shes-rab）学成返回古格，其余的青年皆因不适应克什米尔炎热的气候而客死他乡。返回的仁钦桑布和玛雷必喜绕则分别称作西部的大、小译师，尤其是大译师仁钦桑布，在托林寺译出大量显密经典，后人尊称他为“洛钦”（大译师）。古格王国这一系佛教复兴势力藏史上称“上路弘法”（西藏称西部为“上部”）。

大致与此同时，在中部西藏（卫藏），吐蕃王室后裔云丹的六世孙意希坚赞占据桑耶一带，自称“阿达”（意为领主），又兼任桑耶寺主，身兼地方领主与寺主两职，形成集政教权力于一身的封建割据势力。10世纪后期，意希坚赞听说朵康宗喀的丹底地方有佛教流行，为了在卫藏地区复兴佛教文化，便与后藏的一个小王出资送鲁梅·楚臣喜绕等人前往宗喀的丹底学习佛教。鲁梅等人在宗喀跟随喇钦·贡巴饶赛一系受戒学经，公元978年返回卫藏时意希坚赞已经去世，其子阿达赤巴继任，在阿达赤巴的大力扶持下，鲁梅等人分别在卫（前藏）和藏（后藏）等地建立寺院，剃度僧人，卫藏地区佛教得以复兴，史称这一系传教活动为“下路弘法”（安多地区被称为“下部”）。

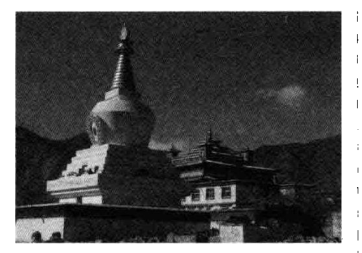
西藏的历史文献对这两个出现于10世纪左右，分别代表着“上路弘法”及“下路弘法”的吐蕃王室后裔所建地方政权的记载都有重重的一笔，对于这两个吐蕃政权为复兴佛教文化所作的贡献也是大书特书，却唯独忽略了同一时期青藏高原的东

8. 李焘《续资治通鉴长编》卷82、真宗大中祥符七年五月乙酉条。

北部地区出现的另一个吐蕃地方政权——青唐唃厮啰吐蕃王朝(1008～1100年)。这一吐蕃政权的创建者和统治者唃厮啰本人也出身于吐蕃赞普族系，而且他所建立的吐蕃政权在当时的中国西北地区还曾显赫一时。《宋史·吐蕃传》载，唃厮啰原名欺南陵温篯逋，"欺南陵温"为名，"篯逋"为"赞普"之谐音，意为"欺南陵温赞普"，他原出生于西藏西部的磨榆，即西部的芒域，为赞普后裔卫松一系的子孙，不知什么原因使幼年的唃厮啰斯流落到西域高昌，后来在高昌被河湟商人发现，"河州羌哈喇额森客高昌，见斯赉（唃厮啰）貌奇伟，挈以归，至多僧城"[8]，带回河湟吐蕃地区后，因为唃厮啰的王族血统，湟水流域诸城的蕃酋们争抢拥立，后为李立遵与温逋奇所拥立。大抵吐蕃王朝虽然灭亡，但赞普后裔同样保持着相当大的号召力，河湟的诸蕃酋争抢迎请12岁的欺南陵温篯逋也是出于这一原因。


图217　西部古格托林寺

上述这三个吐蕃地方政权，与其说是地方政权，不如说它们是公元1000年左右的佛教文化中心地区，即西部古格以托林寺为其中心（图217）；中部地区以桑耶寺及这一带的古寺为其中心(图218)；而当时的青唐城本身就是一座佛教都市，城中一半以上的建筑都是与佛教相关的庙堂或僧舍。这三个吐蕃地方政权都非常重视佛教，其中古格与桑耶两个地方政权又各自代表着西藏佛教文化复兴的上下两路弘法，不同的只是青唐唃厮啰吐蕃地区佛教文化不曾出现断裂，一直保持着繁荣发展的势头，也正因为如此，它才有可能成为"下路弘法"的策源地(图219)。


图218　中部西藏桑耶寺

三个吐蕃政权当时所管辖地区的大小有很大差异，活动的时间也不一样。西部阿里的古格王国偏安西部长达700余年；桑耶政权的权力范围很小，而且存在的时间也短，当时的卫藏基本处于散乱状态，藏史上称此时每一个山沟里都有自己的政权，互不相统，这种状况一直持续到13世纪萨迦王朝大致统一了卫藏才告结束。比较而言，倒是河湟的唃厮啰吐蕃政权一度辖地达2000余平方公里，成为西北甘青吐蕃诸部中的雄强豪酋，但它存活的时间并不长，真正形成比较有势力的吐蕃政权只有七八十年的时间，


图219　安多藏区化隆县丹底寺

至11世纪末叶基于消亡。尽管如此，在当时的三个吐蕃地方政权的辖区里，经济、宗教、文化最发达的一定是西北青唐唃厮啰吐蕃政权，10～11世纪中国西部地区贸易交通命脉上的河湟吐蕃社会，正是她经济文化发展的黄金时期，当时的青唐城简直就是一个金碧辉煌的佛城。从自然地理条件看，湟水流域也是青海东部最为富庶的地区，（宋）李远在《青唐录》中形容湟水流域的田园风光“宛如荆楚”，加之丝路改道青唐，以及宋蕃特殊的战略伴侣关系，都大大地促进了河湟吐蕃社会在11世纪的发展繁荣。总之在11世纪的这三个吐蕃地方政权中，与古格、卫藏两地相比较，唃厮啰吐蕃政权的经济文化无疑是最为发达强盛的。

11世纪左右青藏高原上所形成的有实力的吐蕃地方政权，恰恰并不在西藏文化的核心地区——卫藏，在当时的条件下，卫藏地区因吐蕃王室的禁佛、奴隶平民的大起义及分裂割据带来的混乱而陷入真正的无政府状态，相对于在核心区域之外的西部和东部，一些权贵家族倒有可能在边缘地带形成真正有实力的，管辖范围很大的地方政权，西部阿里古格王国（及拉达克和普兰国）和东部的唃厮啰政权能够出现也大致属于这种情形。

高原西部与东部的情形又有所不同，西部地区周边一直没有强大的民族，在地理上又隔断于卫藏，因而西部王朝有可能偏安西陲长达数百年，而东部的唃厮啰政权则在北宋与西夏军事对抗的夹缝中求生存，它能够存活长达近一个世纪已相当不易，因此，当宋、夏、金的力量对比进行重新分配时，唃厮啰吐蕃政权也就随之消亡了。12世纪初青唐唃厮啰吐蕃政权消亡的同时，卫藏地区的“波罗／中亚”艺术风格也基本上停止。

总之，唃厮啰吐蕃政权的生存时期，正是整个西藏高原佛教复兴的重要时期，也是上下两路弘法活跃的时期，因而这个位于高原东北部的吐蕃地方政权与西藏高原的宗教文化联系，更应当引起我们的格外关注，而考察和探索11世纪青藏高原上上述三个吐蕃佛教文化中心之间的横向往来，也是我们重新认识10世纪后半期至11世纪西藏后弘期早期文化的一个角度。

藏文史料中对1076年古格托林寺“龙年大法会”以前的古格王国有相对明确的记载，但12世纪以后的西部古格王国的历史便不再清楚，好在至少我们今天可以比较清楚地了解古格王国佛教复兴最初阶段的那段史实，对11世纪之内西部“上路弘法”与卫藏之间的宗教文化交流有一个基本的认识。然而，除安多地区的高僧写于18世纪的《安多政教史》外，西藏历史文献里几乎没有发现过有关11世纪安多唃

斯啰吐蕃政权的只言片语，仿佛这个曾经显赫一时的西北吐蕃政权不曾存在过一样，所有的记载都集中在宗喀的丹底和喇钦·贡巴饶赛身上。根据藏文史料我们所能划出的基本轮廓是：10世纪后期，佛教复兴运动分别有西部古格的“上路弘法”和卫藏鲁梅等人从安多丹底取回佛教火种以形成“下路弘法”这两条发展线索，978年是鲁梅等人从安多丹底返回卫藏传教的时间，也是西藏“后弘期”佛教史的开始，佛教文化在前后藏（卫藏）与古格分别开始复兴发展；而上下两路弘法的汇合是在近一个世纪之后的1076年，这一年由古格王沃德主持，在托林寺举行了“龙年大法会”，来自西藏各地包括康区的高僧们汇聚于古格王国，由此迎来西藏后弘期佛教文化的大发展时期。

上述的这个大致的西藏后弘期佛教文化复兴时期的发展轮廓，有两个时间点分别代表着古格、卫藏和安多这三者之间的关系点：一个是公元978年；另一个是1076年；两者相差近一个世纪，标志着后弘期上下两路弘法的发展与相互交叉点。978年是卫藏后弘期之始，也是鲁梅等卫藏10人从安多丹底带回佛教火种，在卫藏传教之始，这个时间点虽然不能证明西北吐蕃的存在，但却肯定证实了卫藏因为“下路弘法”与西北吐蕃的关系。换言之，“下路弘法”本身便证实了安多藏区与卫藏，即西北吐蕃与卫藏吐蕃之间的佛教文化关系。1076年古格托林寺的龙年大法会是上下两路弘法合流，又是整个西藏范围内第一次举行的佛教誓师大会，这一佛教盛会标志着西部藏区与中部西藏（卫藏）两支佛教文化所建立起来的联系。这次大法会后，一些高僧就直接从古格去印度学法，印藏佛教文化交流的高潮得以到来，而这以后的西藏佛教也很快进入教派建设的新阶段。因此，978年代表着西北吐蕃与卫藏吐蕃两地宗教文化的联系；而1076年的龙年大法会则象征着西部上路弘法与卫藏下路弘法两支佛教文化的合流。

但三地之间的文化联系果真只反映在这两个时间点上吗？

二、扎巴恩协及扎塘寺壁画中的阿里派痕迹

意大利藏学家罗伯托·维塔利在他的《早期卫藏寺庙》一书的第二章《从耶玛到扎塘》，详尽地讨论了“从耶玛寺（艾旺寺）到扎塘寺”这一系列艺术风格反映了11世纪上下两路弘法的汇合，维氏认为，属于萨玛达类型的寺院均与后弘期初期最早的宗教活动团体——鲁梅等“下路弘法”特别是后藏二师罗敦·多吉旺秋和冲

凯·喜绕僧格的活动相关；在此基础上，维氏又进而提出上述这些寺院不仅属于后弘期佛教初兴时卫藏“下路弘法”的传承，更重要的是它们在宗教教义上显示出“上路弘法”与“下路弘法”两路的汇合，也就是说它们代表着上下两路弘法彼此相交融合的那一个部分。维氏似乎想证明卫藏下路弘法传承中的一部分寺院与上路弘法的教义相汇合后，从而推出了一种新的艺术样式——“波罗／中亚”艺术样式，当然，这一种提法是值得商榷的，不过维塔利认为扎塘寺壁画反映了上下两路弘法的合流的提法具有一定启发性。

维塔利认为萨玛达类型艺术与扎塘寺壁画反映了上下两路弘法的合流，他的理由有三点：一是江布寺的创建者江布·曲洛为“上路弘法”一系古格托林寺大译师仁钦桑布的亲传弟子；二是泽乃萨寺的大日如来像为四面像，这种样式在卫藏早期几乎不见，只有西部拉达克塔波寺内出现过，说明二者的联系；三是扎塘寺创建者扎巴恩协本人虽然属于鲁梅传承，但他同时也精通密宗，有史料证明扎巴恩协也很熟悉阿里的新密教，另外扎巴恩协也与后藏萨玛达类型寺院之间有种神秘的联系。

在第一和第五章里，我们曾专门讨论过维塔利的观点，笔者以为，就扎塘寺壁画艺术本身而言，主要还是反映了卫藏吐蕃与西北吐蕃两地之间的艺术交流，至少当时西部古格的艺术样式对扎塘寺壁画尚未产生什么明显的影响。卫藏与古格两地，抑或是上下两路弘法的合流似还主要体现在扎巴恩协本人的身上。扎巴恩协是位长寿型的人，他出生于1012年，卒于1090年，在他漫长的一生里，早期经历了“下路弘法”鲁梅传承的高潮阶段；中期与阿底峡在卫藏传教的过程相并行，晚年又正好遇上1076年的龙年大法会；而这一大法会的召开本身便意味着上下两路弘法的真正汇合；因此扎巴恩协的宗教思想里可能有多种成分，其中不排除可能有来自阿里新密教的影响。

扎巴恩协与西部阿里上路弘法的关系主要反映在两个方面：一是他与尚嘎·帕巴喜绕的关系；二是他与后藏萨玛达类型寺院的特殊关系；而这两方面都与阿里古格的“上路弘法”有一定的关系，尤其是前者。

尚嘎·帕巴喜绕是阿里普兰人，出家后跟随古格的小译师玛雷协必绕学法，也学习梵文和译经。1076年尚嘎译师参加托林寺的龙年大法会，大法会一结束，他直接赴印度（也有说是克什米尔的）学法。尚嘎·帕巴喜绕返回西藏可能是在几年以后，1087年以前他一直在卫藏活动，重新修建拉萨大昭寺便是在这个时期。史载他

还去了桑耶寺，并出资维修了桑耶寺，似乎尚嘎译师在桑耶寺时，扎巴恩协也在那里工作，他很可能在这期间从尚嘎译师那里学习了阿里密教。扎巴恩协修建扎塘寺时，其建筑的整体风格明显模仿桑耶寺的平面图，扎塘寺壁画中出现的新的东印度波罗艺术之形象，也不排除与尚嘎译师的艺术蓝本有关，尚嘎译师在拉萨重新修缮大昭寺时还按印度波罗样式绘制了壁画，“大昭寺二期壁画类型”便由此而来。事实上，扎塘寺壁画第1铺主尊佛像下面的那尊小的绿度母像，似乎是当时卫藏很难见到的一种全新的波罗艺术造型，它的艺术表现有明确的立体感，与第6铺佛两侧的“思惟菩萨”的样式尚有一些区别，这种造型风格是否与古格托林寺内四塔中的东北塔内的壁画样式有一些联系，目前还很难确定，但托林寺内四塔中的东北塔壁画中显示出来的印度艺术风格却是目前西藏考古发现中年代最早的一例(11世纪前期)。

托林寺内四塔壁画的出土是20世纪末21世纪初的最新考古发现，目前也只发掘了内四塔中的东北塔和西北塔，两塔的年代与托林寺迦萨殿大致相同，但两塔内的壁画风格却有很明显的区别：东北塔壁画可能为北印度艺术风格（图220)；西北



图220 托林寺东北塔内的壁画残片

塔则显然是克什米尔画派的风格（图221）[9]。10世纪后期，古格王柯热在位期间出家为僧，法名拉喇嘛益西沃（959～1036年），于公元996年仿卫藏之桑耶寺建立了气势宏伟的托林寺。拉喇嘛益西沃迎请了印度高僧班智达达玛巴拉，将佛教律宗传至萨都巴拉、古纳巴拉、扎坚巴拉，从三位巴拉传承下来的律宗，即藏史上所称的"上路弘法"。与此同时拉喇嘛益西沃还向克什米尔派遣了仁钦桑布等21名青年学法，大译师仁钦桑布等返回古格后以托林寺为道场翻译了大量佛经并作讲授。早期西部古格佛教美术也明显有两种风格，它们分别保存在内四塔里，一个是来自北印度的艺术风格；另一个则更广泛地流行于西部的克什米尔艺术风格。另外托林寺的遗存雕塑造像中还明显掺有西域地区的艺术因素[10]，杜齐一直强调于阗艺术风格对于卫藏的影响，但笔者感觉，如果西藏在后弘期（11世纪前期）确实出现过西域于阗画风，则更可能保存在西部古格的托林寺内，托林寺杜康大殿前廊壁画有十六位金刚舞女，其绘画手法以线条造型为主，略施粉黛，无论是舞姿，还是体态，都极为优美（可以说是西部乃至整个西藏早期艺术中最美的艺术形象之一，图222，图223）。以托林寺早期艺术的多元化传承看，印度艺术对她也确实有影响，但这一艺术影响是否来自东印度，尚待研究，出现于托林寺的印



图221　托林寺西北塔内的壁画残片

9. 西藏自治区文物管理局编著《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001年。

10. 同上，第18～21图，以及第141页上的图像。

11. 维塔利《早期卫藏寺院》，伦敦，1990年。

度艺术风格似乎更接近北印度的艺术风格，与当时流行于卫藏的东印度波罗艺术风格有明显的区别，它们结实的造型和更注重体积表现的风格特征更接近北印度和克什米尔艺术流派，而不是东印度的线条与装饰性。北印度与克什米尔艺术在样式与风格上有更为浓郁的中亚艺术气息（这里的中亚指现今地理学上的中亚地区，即产生犍陀罗艺术的地区），事实上，对西藏西部艺术影响较强的也一直是北印度与克什米尔艺术样式。扎塘寺壁画中第1铺佛像下面的绿度母小像是否与之相关，目前尚不能确认。

扎巴恩协与后藏（今康马县萨玛达乡）的江布寺、艾旺寺的特殊关系，前面已有详细的讨论，扎巴恩协早期活动于后藏的年堆地区，他本人是否与艾旺寺有直接关系，目前尚难下结论，但从扎塘寺雕塑与萨玛达类型的一致性看，这种艺术风格的一脉相承的背后，一定存在着某种特殊的联系。而萨玛达乡这些寺院的所在地，在地理上又一直是沟通印度与后藏，特别是西部阿里与后藏的一个交通要道。江布寺（萨玛达寺）位于锡金—江孜的主干道上，来自印度的僧人从这里进入后藏，西藏的僧人则从这里去印度学法，在11～13世纪期间，这条通道非常热闹。不仅如此，江布寺所在位置还是卫藏与阿里古格地区交通的一个要道，一些西部的译师曾在江布寺工作，如前所述的尚嘎译师，曾在江布寺与一些来自印度或尼泊尔的著名高僧们一同翻译佛经，江布寺在很长一段时期内就是尚嘎译师的驻锡地。至于江布·曲洛本人也属于古格阿里一派，他是托林寺闻名整个藏区的大译师仁钦桑布的弟子，因此，江布寺乃至这一带的相关寺院里，自然会出现来自西部阿里古格早期艺术风格的影响，比较突出的例子就是泽乃萨寺里出现了与西部早期艺术相关的造像风格[11]。



图222　托林寺十六金刚舞女之一



图223　托林寺十六金刚舞女之一

总之，创建于1080～1090年期间的扎塘寺，在宗教文化上已处于上下两路弘法相交叉（1076年龙年大法会）之后的时代，而扎巴恩协本人又与萨玛达类型寺院（江布、艾旺等寺）可能存在着的密切关系，特别是他与尚嘎译师的接触和关系，都使得扎巴恩协与扎塘寺位于这样一个特殊的坐标上—— 扎巴恩协的宗教生

涯与他的扎塘寺既反映出“下路弘法”与后来的噶当派的合流，也多少反映出上下两路弘法——东律与西律这两支后弘期早期宗教文化的汇合。

三、西北吐蕃与卫藏吐蕃关系的再探讨

“萨玛达类型”与“贝纳沟类型”在本质上的一致性，突出表现在其艺术风格的综合性上，即对印度“波罗”佛教美术形象进行“中亚”式的改造，所不同的是萨玛达类型艺术中还可见到回鹘、于阗等艺术因素的渗透。萨玛达类型艺术明确反映出卫藏后弘期早期“下路弘法”的佛教艺术与“大蕃”地区艺术传统之间的深厚关系，换言之，萨玛达类型艺术继承的是吐蕃时期“大蕃”地区（吐蕃占领地区）的艺术传统，而不是“蕃”地区（卫藏）的艺术传统。我们用了很大的篇幅证实了后弘期之初的萨玛达类型艺术与安多藏区的关系，其基本发展线索是：

一、贝纳沟类型，它是最早的雏形，出现于9世纪；

二、青唐吐蕃佛教美术，这是在10～11世纪期间在贝纳沟类型基础上逐渐发展起来的西北吐蕃佛教艺术，由于丝绸之路的原因，该艺术中融入西北诸多民族（汉、回鹘、于阗）的艺术因素；

三、萨玛达类型，西北吐蕃艺术风格通过“下路弘法”进入卫藏。萨玛达类型艺术的存在与流行，充分证实10世纪后期至11世纪前期，西北吐蕃与卫藏吐蕃之间的密切关系。

如前所述，扎塘寺壁画继承的是萨玛达类型的艺术，而扎塘寺壁画的“中亚”化又比萨玛达类型艺术更完美和更具体化。它不仅增添了不少新的“中亚”式图案细节，在整体风格上，扎塘寺壁画也更多地受“内地影响”，在扎塘寺壁画里我们能够更深刻地感受到敦煌藏经洞帛画的风韵，而这些都是11世纪前期萨玛达类型艺术所不具备的。也就是说，时间过了大半个世纪之后，扎塘寺壁画并没有因为卫藏开始全面接受东印度波罗艺术的影响而放弃“中亚”化，其壁画不仅出现了新鲜而纯正的波罗艺术形象，也出现了新鲜而纯正的西北汉地绘画因素，扎塘寺壁画的“中亚”色彩可能比萨玛达类型更突出。

扎塘寺壁画中出现的北宋新样式，表现在壁画题材内容的“说法图”上，关于这一点在第三章第一节里已有详细的讨论。夏鲁寺贡康殿的早期壁画里似乎也可见到相似的构图，但与扎塘寺壁画有所区别，其人物排列与组合方式界乎于东印度波



图224 扎塘寺佛堂第4铺壁画中的唐服供养人形象



图225 扎塘寺佛堂第4铺壁画中的唐服供养人形象

罗艺术与扎塘寺壁画之间。总的来说，扎塘寺壁画中的构图方式在10～13世纪卫藏绘画中都似乎是一个孤立的存在，但它与北宋时期山西高平开化寺的壁画构图却是非常的接近，而山西高平开化寺壁画中的《说法图》应该是流行于北宋、西夏等地的具有普遍性的构图方式。

艾旺寺残存雕塑中的汉地艺术成分主要是正殿佛像，这些佛像从面相到服饰都显示出比较浓郁的汉地造像艺术风格，正如西藏文物普查队所下的定义——它们呈现出“北魏至唐朝”的雕塑风格，但同样是艾旺寺东配殿的菩萨造像，其衣冠服饰却具有更突出的吐蕃化特征，佛像与菩萨像的处理，在面相上多有共同点，服饰的处理却似乎遵循着不太相同的艺术传统。就东配殿菩萨造像而言，它们的人体比例和服饰细节的处理，多少有些生硬，特别是那种“古风”式僵硬的微笑，也显得不够自然。

然而到了大半个世纪后的扎塘寺壁画，新的波罗艺术样式和新的汉地艺术成分同时出现，但各种因素却融合得更加和谐生动，早期的生硬被这种和谐所取代，人物比例更加合理，面部表现生动自然，菩萨的面相更增添了一种典雅清丽，僧人弟子们的表现则更是栩栩如生。人物的服饰华美飘逸，丝绸的质感很强，图案纹饰也不再机械地排列，而是错落有致，游刃有余。总之，扎塘寺壁画已经完全克服了早期萨玛达类型艺术中的生硬刻板，尤其是正壁第4铺画面里佛宝座下的那组“唐服供养人”（图224、图225），他们的人物造型、衣冠服饰可以说在西藏后弘期早期绘画中是形象最为尊贵，衣着最为华美精致的供养人，其形象也最容易让人联想到敦煌藏经洞里的帛画类。宽衣广袖的丝绸长衫，宽袍垂袖颇有宋朝人物画的风采；头上佩戴珠光宝气的宝缯金冠，象征着高贵的出身或王室成员的身份。有研究者猜测这几位高贵而神秘的人物可能是身份极为特殊的施主，作为供养人，他们的形象的确与早期西藏壁画与唐卡中的供养人，在服冠与形象上有很明显的区别。史料中记载唃斯啰“冠紫罗毡冠，服金线花袍，黄金带，丝履”，服饰冠带如同汉家天子[12]。扎塘寺壁画中这几位

12. 《长编》卷128，仁宗康定元年作癸卯。

衣饰冠袍奢侈豪华的供养人的确很容易让人联想到当时经济十分发达的西北吐蕃贵族豪酋，甚至是王族。11世纪河湟地区吐蕃社会因丝绸之路改道青唐，经济文化十分发达，但从文化归属上，藏族社会里始终还是以卫藏地区为其核心，因此西北吐蕃贵族富豪们以卫藏重要寺院的施主的身份出现是完全可能的，联想到扎塘寺壁画的作者是如此熟悉西北汉式绘画手法，特别是我们所熟悉的敦煌绘画样式，甚至是细节，确实很难排除这样一个推测：扎塘寺壁画的创造者中可能有来自西北吐蕃地区的艺术家，他们将他们所熟悉的西北吐蕃贵族的形象也画进了供养人的行列里；当然也不排除扎塘寺、抑或是鲁梅系统中有来自西北的权臣贵族作供养人或施主的可能性。

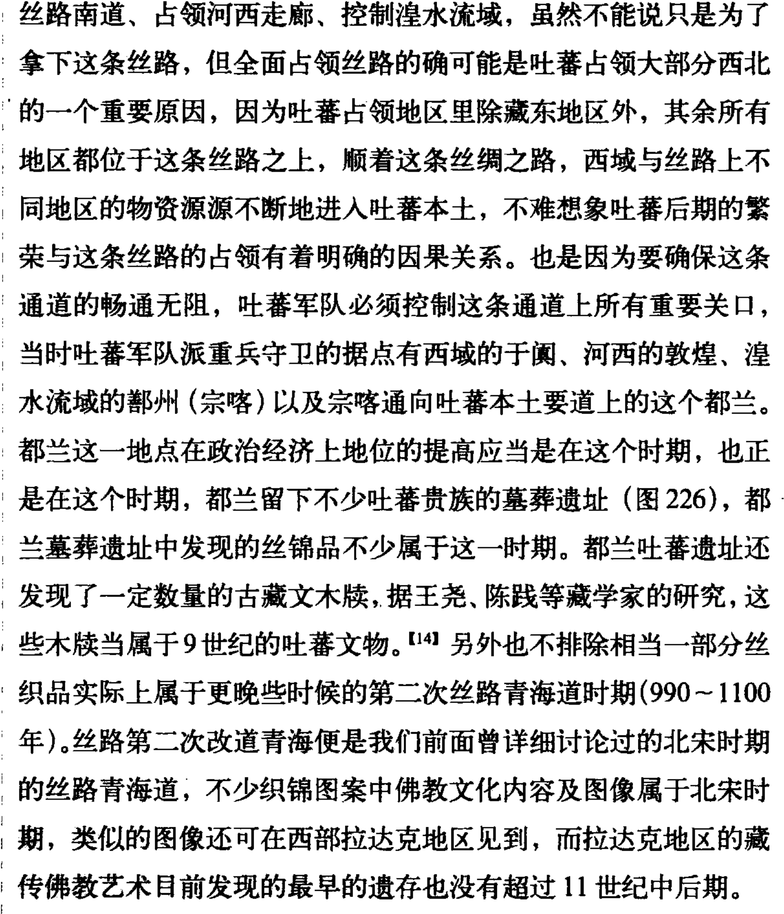
扎塘寺壁画中出现的新的汉地绘画因素，证实时至11世纪末期，西北吐蕃社会与卫藏吐蕃之间的宗教文化联系仍在"进行时"，这种持续的关系在藏汉文献的正史里是见不到的，但在考古艺术遗存中却得到鲜活的反映。考虑到聂塘寺石雕中相对纯粹的"唐风"，以及扎塘寺壁画新的而且是不断加强的汉地或西北吐蕃艺术因素的渗入，都说明西北吐蕃社会与卫藏吐蕃的关系并没有因为南面印度波罗宗教文化的长驱直入，印藏宗教文化交流的加强而被减弱，这一条线索也在继续和加强着，并成为11世纪中后期卫藏佛教文化发展的另一条线索。

西北吐蕃在向卫藏提供了最初的"下路弘法"之后，在藏文史料中便销声匿迹了，然而聂塘寺雕塑、扎塘寺壁画等艺术遗存却证实来自西北吐蕃的艺术因素的存在，当然，西北吐蕃与卫藏之间不间断的交流并不是以宗教，至少不主要是以宗教的形式出现的，这两地的真正的交流应该是在贸易和经济方面，而这一经贸活动则肯定与11世纪中后期愈来愈昌盛的丝绸之路青海道相关，当时西北的丝路青海道不仅是连接中原与西域诸国的东西交通要道，也是联系南北经济的重要干线，近年来青海都兰吐蕃文化遗址的考古发掘，证实了这条吐蕃古道的畅通与繁荣。

都兰位于西宁至格尔木的必经之地，是早期唐蕃古道上的重要城镇，这里发现了吐蕃王朝时期至北宋时期的古代墓葬。目前都兰吐蕃墓葬出土文物最引人注目的是一批织锦，其中就有胡锦，织锦图案呈现出明确的波斯、粟特风格[13]，佛教文化特征也很突出，因此它们很可能是公元9～11世纪丝绸之路改道青海时，由丝路进入都兰乃至吐蕃的织锦物品。在9～11世纪期间，丝路曾两次改道青海，第一次是在"安史之乱"后的吐蕃占领时期（770～850年），当时吐蕃完全控制了西北这条丝绸之路，并将这条丝路作为吐蕃王国自己的内环贸易通道，吐蕃军队凿通西域

13. 许新国《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，载《中国藏学》1996年第3期。

14. 王尧、陈践《青海吐蕃简牍考释》，载《西藏研究》1991年第3期。



丝路南道、占领河西走廊、控制湟水流域，虽然不能说只是为了拿下这条丝路，但全面占领丝路的确可能是吐蕃占领大部分西北的一个重要原因，因为吐蕃占领地区里除藏东地区外，其余所有地区都位于这条丝路之上，顺着这条丝绸之路，西域与丝路上不同地区的物资源源不断地进入吐蕃本土，不难想象吐蕃后期的繁荣与这条丝路的占领有着明确的因果关系。也是因为要确保这条通道的畅通无阻，吐蕃军队必须控制这条通道上所有重要关口，当时吐蕃军队派重兵守卫的据点有西域的于阗、河西的敦煌、湟水流域的鄯州（宗喀）以及宗喀通向吐蕃本土要道上的这个都兰。都兰这一地点在政治经济上地位的提高应当是在这个时期，也正是在这个时期，都兰留下不少吐蕃贵族的墓葬遗址（图226），都兰墓葬遗址中发现的丝锦品不少属于这一时期。都兰吐蕃遗址还发现了一定数量的古藏文木牍，据王尧、陈践等藏学家的研究，这些木牍当属于9世纪的吐蕃文物。[14] 另外也不排除相当一部分丝织品实际上属于更晚些时候的第二次丝路青海道时期(990～1100年)。丝路第二次改道青海便是我们前面曾详细讨论过的北宋时期的丝路青海道，不少织锦图案中佛教文化内容及图像属于北宋时期，类似的图像还可在西部拉达克地区见到，而拉达克地区的藏传佛教艺术目前发现的最早的遗存也没有超过11世纪中后期。



图226　青海都兰吐蕃肖考图大墓



图227　都兰吐蕃墓葬出土擦擦

后一时期贸易活动的繁荣可以从都兰吐蕃遗址少量的出土文物中看出，都兰吐蕃遗址中发现有一定数量的“擦擦”（小型脱模泥塑像），西藏最早的“擦擦”大致出现于11世纪，据藏史的记载，“擦擦”传入西藏也与阿底峡有关，而“擦擦”最早源于印度也已是定论。阿底峡在其佛事活动中，如为新建成的寺院或新建立的佛像开光时，多布施“擦擦”，新建成的塔里更是饱藏“擦擦”（“擦擦”最早也是用于塔内腹藏）。都兰吐蕃遗址发现的“擦擦”，从造型看有很浓郁的“天竺”之风（图227），当为11～12世纪由印度传入卫藏后，又由卫藏传至青海的西北吐蕃地区。类似于这样纯正的东印度波罗风格的“擦擦”在卫藏现在都已很难见到，却出现在距离卫藏相当遥远的都兰，可见10～11世纪不仅有来自中

亚（这里指波斯、粟特，图228）、西域、中原地区的织锦、金饰铜镂艺术品通过丝路青海道进入卫藏 来自卫藏的印度波罗艺术风格的“擦擦”也在顺着这条唐蕃古道向西北吐蕃地区流动，当然也就证实了这条贸易通道的繁荣昌盛，表明10～11世纪丝路青海道是沟通整个西部地区的具有国际性的贸易通道。


图228 都兰吐蕃墓葬出土织锦

藏史记载，978年之前，在安多丹底学法的鲁梅等人中，后藏二师率先返回后藏地区，作为第一批返回故乡传教的僧人，对于是否能够在卫藏顺利传教心怀疑虑。后藏二师之一的洛敦·多吉旺秋在返回之前曾让返回后藏的商人去找他的父亲探听消息，后来后藏二师也是随商队一同返回的。据史载，洛师返回后藏的时间是在公元975年。洛师后来在其故乡建立第一座寺院时，也曾受到这些商人们的资助。这些史实从侧面反映出青海安多藏区与卫藏在经济贸易方面的频繁往来，当时西北吐蕃与卫藏吐蕃在商贸方面的往来，应该远胜于宗教文化方面的交往。

经济贸易的交流往来通常也会伴随着两地宗教文化的相互渗透，不仅西北吐蕃与卫藏吐蕃之间会通过这条古道进行宗教方面的交流，甚至一些汉僧也曾来往于这条唐蕃古道。北宋初年中原汉僧赴印度取经者中就有走这条吐蕃道的，乾德四年（966年），僧人行勤等157人向宋太祖赵匡胤上书，请求允准往西域求佛书，获准。这次大规模往天竺取经的僧团活动在宋朝范成大的《吴船录》里有详细记载，其中特别提到一僧“继业三藏，姓王氏，耀州人，隶东京天寿院。乾德二年，诏沙门三百人入天竺，求舍利及贝多叶书，业预遣中。至开宝九年（976）始归寺”。《吴船录》里说使团去时走的是河西走廊，其行程是自阶州（今甘肃武都）出塞西行，经灵武及凉、甘、肃、瓜、沙等州，入伊吾、高昌、焉耆、于阗、疏勒及大石诸国，度雪岭进入印度。《吴船录》里还提到继业三藏在印度期间曾游历尼泊尔等地，他返回中原时没有再走西域、河西走廊，而是走的吐蕃道，他途经吐蕃的磨逾里和三耶寺，还参拜过三耶寺[15]。磨逾里即芒域地区，在今西藏日喀则地区吉隆之南部，自古以来这就是西藏通往尼泊尔的重要

15. 转引自祝启源《唃厮啰政权对维护中西交通线的贡献》，《中国藏学》1998年第1期。

16. 西藏文管会文物普查队《西藏吉隆县境内发现〈大唐天竺使出铭〉》，《考古》1994年第7期。

17. 参照陈庆英《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论〈大乘要道密集〉(〈萨迦道果新编〉)》，载《西藏大学学报》2000年第2期。又可见陈庆英《西夏大乘玄密帝师的生平》，载《西藏大学学报》2000年第3期。

交通古道，1990年西藏考古队在吉隆县境内发现了一通额题为《大唐天竺使出铭》的摩崖石碑铭，证实唐代出使印度的王玄策走的便是这条吐蕃——泥婆罗古道[16]，显然，继业三藏走的也是这条古道。《吴船录》里提到的“三耶寺”，即吐蕃时期建于山南青朴一带著名的桑耶寺（8世纪后期建立），桑耶寺与扎塘寺距离不远。继业三藏所走的吐蕃道显然是经过了卫藏的核心区域的，他甚至到达了桑耶寺。

总之，青唐—都兰—卫藏的这条通道，将西北吐蕃与卫藏吐蕃联系起来，也将卫藏本土与其东面的世界联系起来，都兰吐蕃遗址的出土文物与卫藏扎塘寺壁画明确显示出两地宗教艺术的相互影响与濡染。11世纪是卫藏佛教文化复兴和早期的发展时期，是卫藏后弘期藏传佛教文化奠定基础的时期，这条通道的繁荣畅通无疑有助于这一时期的卫藏宗教文化的发展。12世纪以后，随着卫藏各个教派的形成与发展，卫藏宗教艺术又开始通过这条通道向西北吐蕃、向西夏党项、向河西走廊反馈和传播，使12～14世纪的西北地区藏传佛教艺术的影响愈演愈烈，当然这已是后话，但这条唐蕃古道在后弘期早期曾是西北吐蕃乃至中原文化进入卫藏的一条命脉。

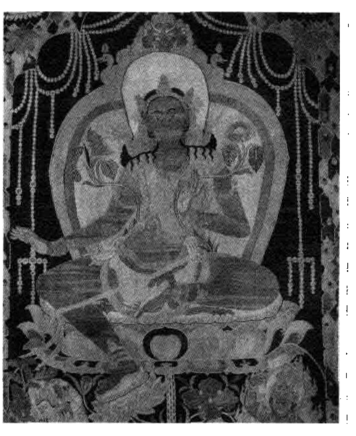


图229　绿度母，西夏黑水城唐卡

11世纪的青藏高原上自西向东排列着三个吐蕃地方政权（或吐蕃地方佛教文化中心），12世纪以后西北吐蕃的唃厮啰政权逐渐衰亡，1137年西夏正式占领河湟地区，从此西北吐蕃在政治上直接隶属于西夏王朝，成为西夏国的子民。但在宗教文化上，西北吐蕃逐渐显示出她的强盛势力，西夏在12世纪以后，特别是仁宗仁孝时期，藏传佛教的影响愈来愈深刻（图229、图230），在夏国的宗教界占据了更重要的地位，夏国佛教界的帝师中便有来自西北吐蕃的高僧。[17]

历史上的10～11世纪，处于分裂状态的青藏高原同时并存着若干个吐蕃地方小王系，在这些小王系政权中，当时的古格王国尚创建不久；卫藏则整个处于一种无序分裂状态；唯有西北青唐唃厮啰的吐蕃政权因与北宋王朝的特殊关系，因丝路改道于青唐而生机勃发，综合国力也最为雄厚。纵观西藏历史，西北吐蕃也只有在卫

藏处于分裂内缩的9～11世纪期间，才可能摆脱卫藏这一中心区域的控制，形成一股较强的势力。唃厮啰吐蕃政权虽然存活的时间不长，但它曾深刻影响了西北政治军事形势，使西夏对她或争战或离间或联姻，直至1137年最终占领湟水流域（自此西北吐蕃隶属于西夏）才算完结；而北宋极尽拉拢之能事。同时西北吐蕃地区由于佛教传统延连未断，对于卫藏吐蕃的影响力并不仅限于978年的“下路弘法”，扎塘寺壁画新的西北“中亚”艺术因素证实来自西北吐蕃的影响一直存在。然而，西北吐蕃唃厮啰政权的辉煌时间毕竟比较短暂，在北宋一朝结束时，湟水吐蕃地区也先后为金与夏所占据，当卫藏吐蕃佛教文化再次强盛起来后，西北吐蕃地区又重新成为卫藏藏传佛教文化对外传播的桥梁与通道。总之，10～11世纪对于西北吐蕃而言是一个短暂而难得的机遇，也是西北吐蕃的一段辉煌时期。



图230　时轮金刚，西夏黑水城唐卡

由于西北吐蕃地区位于汉藏文化交界地带，两宋时期卫藏佛教文化中出现的汉地艺术因素都与之相关，虽然汉藏史料都没有关于卫藏吐蕃与北宋王朝彼此接触的记载（与北宋来往密切的只是西北吐蕃），但通过西北吐蕃这个重要中介，汉地艺术因素，以及西北其他诸族艺术因素也远至吐蕃腹地，同时印度波罗艺术也可能通过这条通道及至中原地区，位于丝绸之路上的青唐吐蕃在11世纪更体现了经济文化的交通枢纽的作用。

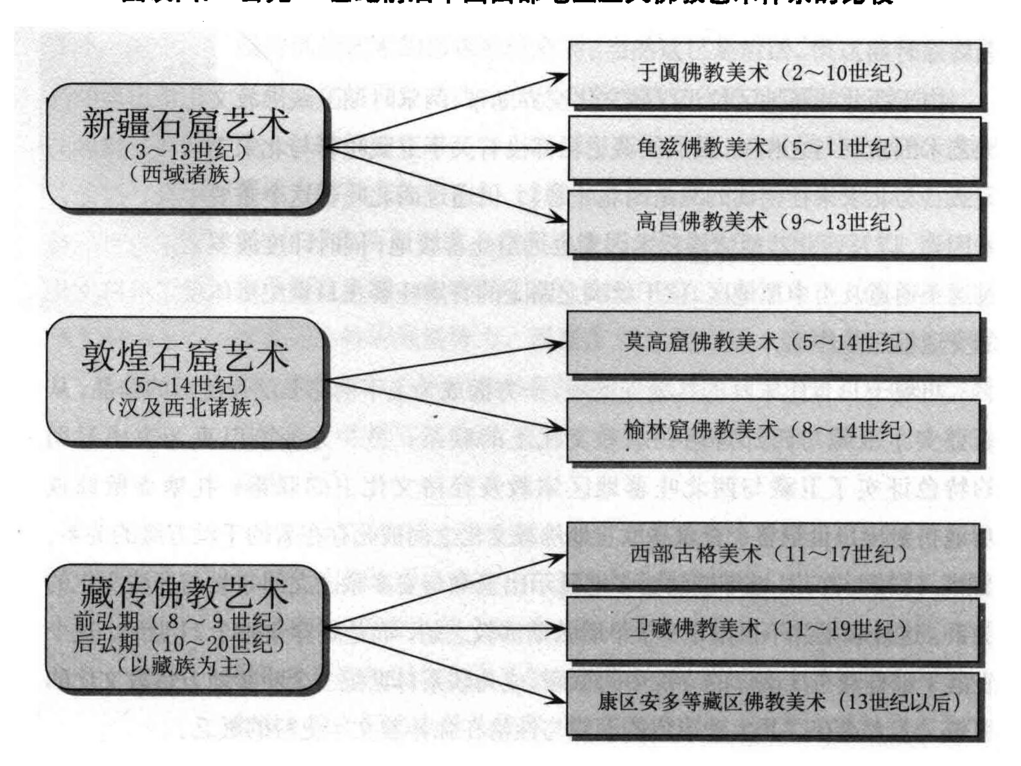
出现于11世纪末叶的扎塘寺壁画，一方面成为上下两路弘法合流后的结晶，从而证实了卫藏与西部古格在宗教文化上的联系；另一方面则以更为突出鲜明的特色证实了卫藏与西北吐蕃地区宗教及经济文化上的联系；扎塘寺壁画成功地折射出11世纪整个青藏高原三地佛教文化之间彼此存在着的千丝万缕的关系。当然，比较而言，扎塘寺壁画更多地显示出卫藏与安多藏区之间宗教与经济文化的关系，这种联系并不仅限于978年后弘期佛教之始，而是贯穿于整个11世纪。这个坐落于雅鲁藏布江南岸的寺院中的壁画，成为联系11世纪三个吐蕃地方宗教文化的纽带，艺术遗存以其生动形象的面貌与性格在弥补着文字史料的匮乏。

第三节
扎塘寺壁画与11世纪中国西部佛教艺术

一、西部三大佛教艺术体系在公元11世纪前后的融合

中国的西部地区曾是佛教艺术极为发达的地区，有三个大的佛教艺术体系不仅发展时期长，民族特点鲜明，成就也很突出。它们是新疆石窟艺术；敦煌石窟艺术；藏传佛教艺术（见下列排序）。

图表四：公元11世纪前后中国西部地区三大佛教艺术体系的比较



（一）三大佛教艺术各自的风格及流行时期

中国西部三大佛教艺术体系各有鲜明的民族性格与艺术风格，也秉承着不同的艺术传统。西域（新疆）佛教艺术受中亚影响很深（印度与希腊、波斯与中亚草原文明等多种因素的汇合），又融合西域民族的绿洲文化，从而形成了一种特殊面貌。西域佛教美术又可分为三个支系：于阗、龟兹和高昌。

于阗（今和田地区）佛教美术多受古迦湿弥罗艺术流派影响；龟兹（今库车一带）一系是犍陀罗、印度本土马土腊以及中亚各路的影响混合在一起，形成了克孜尔石窟艺术的早期风格（图231）；高昌（今吐鲁番以西）在西州回鹘时期主要流行回鹘风格的佛教艺术，以伯孜克里克石窟艺术为其代表。新疆佛教美术早期以中亚风格为主，中后期受唐代佛教艺术的影响，龟兹后期石窟艺术中出现了汉风，而兴起于10世纪以后的高昌回鹘佛教艺术在接受西域同期艺术影响的同时，与河西敦煌石窟艺术的关系最为密切。西域地区的古代民族成分比较复杂，于阗与龟兹可能不太相同，龟兹与高昌回鹘则完全不是一回事，在这里，我们只能将于阗与古龟兹人统称作“西域诸族”（或简称“胡系”民族），而对高昌回鹘则直接称其为回鹘。

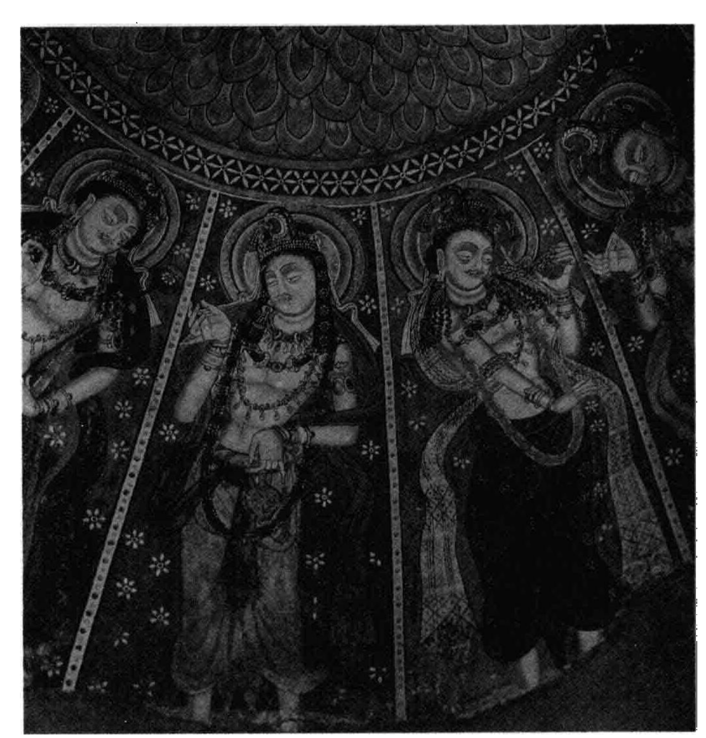


图231　新疆古龟兹国库木吐喇石窟壁画

敦煌石窟艺术的主要承担者，在魏晋隋唐时期以汉族为主，同时融合河西走廊上其他诸族的文化因素，其佛教艺术在魏晋南北朝时期受来自西域佛教艺术的影响，同时不断地敦煌地方化，隋唐时期作为中原王朝东西交通的枢纽的敦煌，将中原佛教文化融入



图232 敦煌莫高窟晚唐密宗壁画

西部样式，从而形成一种雄伟而不失精致的西部艺术风格——学术界一般称之为敦煌艺术风格（图232）。北魏至隋唐是其顶峰时期，中、晚唐以后有些变化，但依旧是“唐风”不变，敦煌在北宋以后逐渐丧失了其东西交通枢纽的重要地位，与中原文化也比较隔绝，自此其石窟艺术走向衰退，西夏蒙元时期呈现出其最后一抹绚丽的晚霞。

西藏佛教艺术最早出现于唐代（中唐以后），在唐宋期间东印度波罗艺术始终是她的一个重要影响源；元以后尼泊尔取代印度成为来自南面的艺术源泉；这期间于阗、克什米尔以及汉地的艺术样式也多有染指；早期西藏艺术的多样性是很突出的，也是相当瑰丽的。元明清三朝汉藏艺术的融合是一大趋势，且愈演愈烈，但西藏佛教艺术特有的涵化功能与创造性，使得她能够在接受多种外来因素的同时，不断地丰富自身，从而形成西部地区一个特色鲜明的高原藏族艺术体系。从佛教艺术的角度看，西藏艺术中更多密教色彩，高原古老宗教苯教文化也在发挥着作用，因此西藏佛教艺术又有一种很特殊的神秘色彩。

除了她们所拥有的独特性格外，中国西部的这三大佛教艺术体系也都有一个漫长的发展过程，其持续时期都在千年以上，但起始及流行的时期不太相同，从图表四可知，新疆石窟艺术主要出现于4～13世纪；河西敦煌石窟艺术主要在5～14世纪；而西藏佛教艺术的主要流行时期在后弘期以后，即10世纪末期以后，11～19世纪是她的主要发展时期。新疆石窟与敦煌石窟的时期大致相似，但新疆石窟比河西走廊敦煌的佛教艺术要早上若干个世纪，特别是于阗地区的佛教艺术，至迟在公元2世纪时已经出现，出现的早，一般结束的也早，于阗地区因为黑汗王朝的占领而很快伊斯兰教化，因此她的结束是西部诸佛教文化中心最早的一例（11世纪初）。另外从上表也可以看出，新疆地区于阗、龟兹和高昌这三者的起始时间和流行时期彼此也不一样，于阗最早，龟兹居中，高昌最晚，于阗与龟兹的高潮阶段都在5～8世纪期间，高昌回鹘佛教美术兴起较晚，其盛期在10～12世纪期间。三者结束的时间点也不一样，于阗截止在11世纪前期，龟兹大致也完结于11世纪末，但此时

正是高昌回鹘佛教艺术的鼎盛时期，它结束于元代（13世纪）。

敦煌莫高窟始建于魏晋南北朝，其鼎盛期在隋唐，她的黄金时期在魏晋南北朝至唐朝（6～8世纪）；但同属于敦煌石窟群的榆林窟，其黄金时期在中唐至西夏蒙元时期（8～14世纪），安西（古瓜州）榆林窟与藏传佛教艺术的关系自中唐开始就比敦煌（古沙州）莫高窟来得更为密切，敦煌莫高窟与安西榆林窟在元代经历了她们最后的辉煌后一同走向衰落。

对于西藏的佛教艺术而言，她的黄金时期主要在12世纪以后，前弘期的吐蕃艺术大多无存；藏传一系的佛教艺术主要还是后弘期以后，两宋时期是她的形成期；元明两朝是她的大发展时期；清代则是她的成熟期；也就是说藏传一系的佛教艺术的主要流行时期在11～19世纪。

从图表四还可以看出，中国西部地区的三大佛教艺术以宋元交界时期为一个界线，新疆、敦煌两大石窟艺术主要流行于宋元以前（这两大石窟艺术的盛期均在唐朝），而藏传佛教艺术的黄金时代则开始于宋元之间，她的兴盛取代了新疆、河西佛教石窟艺术的衰落，也就是说，藏传一系的佛教艺术的兴盛基本上是在汉传一系的衰落之后，其盛衰的这个交界点就在宋元之间。事实上，河西敦煌宋元时期实为西夏蒙元时期，其佛教艺术也主要是藏传一系了。中国西部地区三大佛教艺术体系的起始兴衰，确实反映了中国佛教文化发展的基本概貌：汉传一系佛教的全盛期在魏晋南北朝至隋唐，在两宋时期走向衰落；而藏传一系的佛教文化兴盛于宋代以后，在元明清时期走向辉煌。

值得注意的是就是这个两宋时期（11～12世纪），也正是三大佛教艺术体系都还存在（只是处于不同发展阶段），并且相互出现融合交汇的时期：此时新疆石窟艺术已近尾声，唯高昌回鹘佛教艺术方兴未艾；敦煌佛教艺术晚唐五代时已尽显暮气，并在西夏时期不断地被“回鹘化”和“吐蕃化”；而刚刚兴起的藏传佛教艺术，其最初阶段里“中亚”化的色彩十分浓厚。

（二）中国西部三大佛教艺术在11世纪的融合趋势

中国西部地区的三大系佛教艺术原是有着各自的发展规律和各自鲜明的民族特征的，然而在11世纪的前后，我们会发现一个十分有趣的现象，就是这西部三大系佛教艺术彼此之间出现了一个大的融合和汇聚。这个现象似乎尚未引起人们的注意，它的突出特点是每一系各个分支的艺术里都显示出当时西部佛教美术的一些共同的

东西，每一系佛教艺术也都几乎不再能保持着其鼎盛时期的那种鲜明的本土特色，如此时西域佛教美术（高昌回鹘佛教艺术为其代表）里敦煌汉系艺术成分有明显增加；而敦煌莫高窟壁画中回鹘艺术成分则已占据主导地位；同时期榆林窟西夏党项所开凿的洞窟壁画中不仅北宋的艺术色彩很浓厚，也染有回鹘艺术之风；12世纪以后西夏绘画中不仅有南宋山水画的影响，更融入较多的藏传佛教艺术造型；西夏黑水城的佛画里藏汉两系的融合显示出西夏党项人在艺术上的一种创造性；至于此一时期卫藏的佛教艺术，我们已经充分论证了除了吐蕃自己的艺术改造以外，其中还融有汉、回鹘、于阗等诸多种“中亚”艺术成分。

当时的西部佛教美术除了新疆、敦煌、西藏这三大系外，还应该提到西夏党项（羌系）的佛教艺术（图233）。这一系艺术是介乎于汉藏之间，又融合了回鹘艺术因素的一个多元汇聚的艺术风格，是西部若干系佛教艺术风格的一个真正意义上的大融合，它的出现本身就有力地证实了当时中国西部各系艺术正处于汇聚与融合的基本态势。当时西部地区至少存在着这样一些基本的艺术样式，为了叙述的方便，我们称敦煌样式为“汉”；高昌回鹘样式为“回鹘”；西域样式为“胡”；吐蕃艺术风格为“蕃”；西夏党项的艺术为“羌”；印度美术样式为“印”。从图表五，我们可以清楚地看到各个大系与支系艺术中所存在的艺术成分的复杂与多元性。

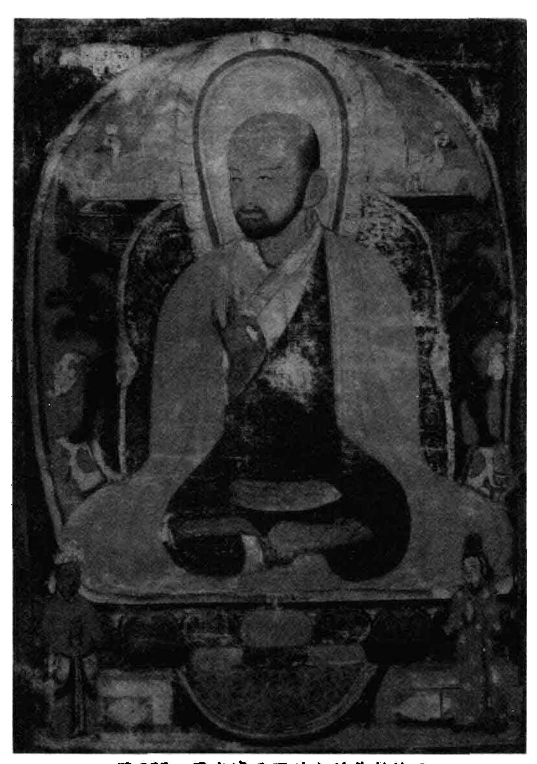
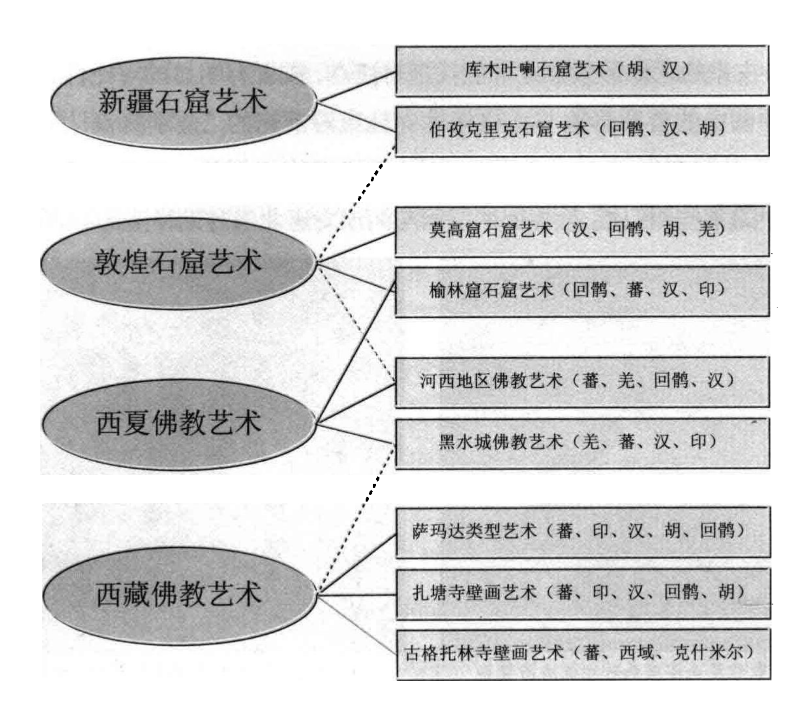


图233　黑水城西夏时期的佛教绘画

从图表五中可以看出，西部每一系佛教艺术乃至它们的支系里，在11世纪时都相应的融入了其他佛教艺术体系中的因素，每一系的艺术风格都因为融合多种元素而显得不再纯粹。我们认为这种融多种艺术因素为一体的现象，其实并不仅仅是卫藏萨玛达类型艺术或扎塘寺壁画才特有的，而应该是11世纪前后西部各个佛教美术在整体上的一

种共性。

图表五： 11世纪中国西部各佛教艺术体系之间的交流融合



（注：图表中的实线表示拥有直接的关系；虚线表示存在间接的影响）

二、西部佛教艺术大融合的成因分析

在讨论西部佛教艺术出现融合的艺术原因之前，需要说明的是西夏佛教艺术成形与成熟的时间应当略晚一些，它主要产生于12世纪以后，其萌芽状态在11世纪已经出现，敦煌西夏佛教艺术大致出现于11 世纪末叶，比较有影响的则是12世纪中叶西夏仁宗以后。本文所提到的时间范围在11世纪前后，12世纪左右的西夏佛教艺术也可纳入其中。

通过上述的列表，我们不难看出11世纪前后的西部诸系佛教艺术中，大都拥有汉、回鹘、蕃、胡（于阗等西域）等基因成分（试比较一下11世纪前后佛教绘画中的说法图题材，便可见出它们彼此的接近或相似的程度，比较图234、235、236、

237）。从西域到河西走廊，从青藏高原腹地卫藏到宁夏黑水城，汉、回鹘、蕃、胡（西域）等艺术因素几乎是各个支系佛教艺术中最重要的构成因素，每一个支系至少包含着其中2～3个上述的基因成分，正是有类似的基因的存在，才使得原本有着不同面貌的佛教艺术体系，在11世纪左右这个时间点上变得彼此接近或相似起来。这期间不少支系的艺术形象彼此都能找到对应点，或者有明显的可比性，如库木吐喇石窟藻井画中的菩萨形象与古格托林寺杜康殿前廊的“金刚舞女”的造型；高昌伯孜克里克洞窟壁画与敦煌莫高窟同期壁画的相似性；以及它们与卫藏扎塘寺壁画中的某些相似性；敦煌回鹘壁画与河湟青唐北宋时期禅院的石窟残片之间



图234　敦煌莫高窟回鹘时期说法图壁画（11世纪）

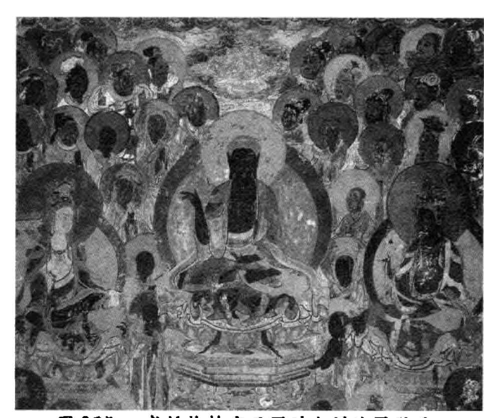


图235　敦煌榆林窟西夏时期说法图壁画（12世纪前期）

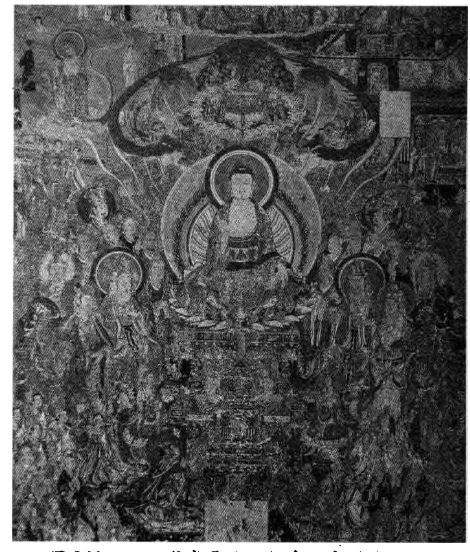


图236　山西省高平县开化寺北宋说法图壁画（11世纪末期）

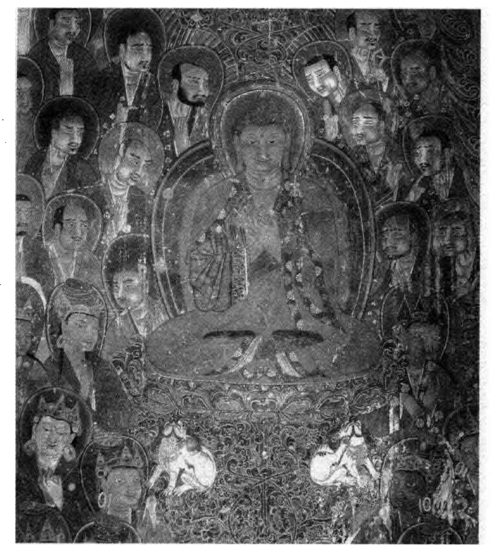


图237　扎塘寺壁画之说法图（11世纪末期）

的联系；卫藏扎塘寺壁画思惟菩萨与西夏黑水城的唐卡中的菩萨形象，安西榆林窟壁画与黑水城唐卡，以及与宁夏银川拜子口佛塔中的出土壁画等等的相似性；敦煌藏经洞帛画中的"降魔变"图案与萨玛达类型、古格壁画以及西域同类壁画的相似性等等。

在西域、河西敦煌、西夏以及卫藏同期艺术中，回鹘艺术成分的存在相当普遍，9世纪中期以来回鹘西迁，在河西走廊建甘州回鹘国，在西域建高昌回鹘国，并在河东秦州等地建回鹘小王国，回鹘成为西北地区的强势民族，特别在西夏党项羌人占领河西走廊以前（1036年），回鹘已经控制了走廊的全部，即使是在西夏占领河西走廊之后，回鹘仍盘踞在沙州（敦煌）直至11世纪70～80年代，因此11世纪西部诸系艺术中存在回鹘佛教艺术的影响毫不奇怪，而回鹘与西北吐蕃的关系一直非常密切，两系艺术在9～11世纪的彼此融合应当相当深刻。

至于回鹘佛教艺术形成中，又有敦煌汉系艺术传统的深刻影响，西北诸族佛教艺术中染有敦煌的色彩，在很大程度上是通过回鹘、党项、西北吐蕃诸族才得以传播扩散，这些西北民族大都与敦煌佛教艺术保持着密切的关系。敦煌在中唐以后成为各族人民共同建设的区域，其总体的艺术样式主要是继承着盛唐以来的基本传统，由于它文化底蕴的深厚，历史悠久，敦煌佛教艺术对于西部各系佛教艺术，无论是西域、西夏还是回鹘或是卫藏，都有一定的辐射作用，因此汉系艺术因素几乎充斥着11世纪西部佛教艺术的各个点，这应该是西部佛教艺术的一个重要影响源。11世纪前后，西北地区的回鹘和吐蕃系艺术实际上已然是一种混合式艺术风格，它们的形成与发展过程中浸透了西北汉系艺术的基本样式，其具体表现手法更多借鉴敦煌原有样式，彼此甚至很难区分，11世纪敦煌回鹘艺术其实就是从敦煌原有传统样式中产生出来的，只是在人物的服饰冠帽和风俗习惯上更多地反映了回鹘民族的特点，敦煌研究院的专家们也是近些年才将沙州回鹘艺术剥离出来，另外敦煌的西夏党项艺术早期也很难从传统的敦煌样式中摆脱出来，11世纪敦煌石窟艺术应该是回鹘、党项以及汉系艺术的一种大融合。

西域佛教美术从公元2世纪开始萌芽，在公元5～8世纪时迎来她的高峰期，在西部佛教艺术中一直起着重要的通道作用——印度、中亚等佛教艺术从丝绸之路西域诸道进入河西走廊，进入中原地区。我们在上表中将"西域"（新疆）佛教艺术的民族统称为"胡"，实际上这个"胡系"是个很笼统的概念，并不很准确，用西域诸族更合适一些。西域佛教艺术早期的传承主要来自帕米尔高原以西的地区，而

那个地区又是一个各路文明的交汇点（古希腊罗马、南亚印度、印度河流域的文明、西亚文明等各种历史文明的交汇），于阗佛教多受迦湿弥罗艺术流派的影响，唐初于阗国王族的尉迟乙僧是位杰出画家，他的凹凸画法在长安闻名遐迩，张彦远《历代名画记》记述他的表现技法是“画外国及菩萨小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”；《画鉴》说他的画“用色沉着，堆起绢素，而不隐指”。总之他作画用笔紧劲如屈铁盘丝，用色则沉着浓重，有明显的凹凸（立体）感。这种铁线描与重色相结合而又突出立体感的画法，颇不同于“迹简意洁而雅正”的中原绘画传统。于阗与吐蕃在9～11世纪似一直保持着联系，于阗国在11世纪初为黑汗国所灭，不少佛教徒与佛教艺术家或向东逃亡高昌敦煌、河西走廊其他诸州，据敦煌汉文写卷和壁画题记，当时的画工有一些确实来自于阗。还有些艺术家向南进入西藏，艾旺寺东配殿壁画题记也有与之相关的记录。总之，于阗佛教艺术不仅曾是影响河西乃至中原地区的一条艺术传承，它对于吐蕃艺术更具有特殊意义。除于阗外，古代龟兹是另一个重要的佛教艺术中心，于阗与龟兹一个位于丝路南道，一个位于丝路北道，源源不断地向中原地区输送着佛教的高僧与佛典，西域佛教艺术在西部佛教艺术中的作用也是不容忽视的。

蕃系艺术在11世纪之内当主要指西北吐蕃，但到了12世纪西北吐蕃衰退以后，吐蕃系艺术开始由卫藏诸教派发展并推广。卫藏吐蕃代表着藏族文化之正宗，10世纪后期佛教中兴后，经过11世纪的吸收归纳和重新组合，卫藏佛教艺术重新勃发而充满生机，12世纪中期开始，特别是13世纪以后，卫藏的一些重要教派如萨迦派和噶举派（噶玛噶举派）的绘画艺术不断地通过西北吐蕃地区向西夏蒙元等民族地区渗透。

总之，9～11世纪，中国的西部地区以丝绸之路为其轴心和通道，西北诸族吐蕃、回鹘、党项、汉族以及胡系民族的佛教文化艺术彼此交融的程度已如此深刻，使原本各自为政，各自拥有鲜明的地域民族特色的诸系佛教艺术（胡系、汉系、蕃系），在11世纪时最大限度地相融相合，几乎达到了一个你中有我，我中有你的境界，没有哪一系的艺术，能够完整地守住原本的纯粹面貌，而不受到其他民族艺术成分侵蚀影响，各系的佛教艺术几乎变成了一种相似或相近的风格样式，以至于成为11世纪前后流行于整个西部地区的一个大的佛教艺术风格（当然各系艺术仍具有自己的地域性特点，如西域高昌更多回鹘因素；敦煌以汉系为主；卫藏则更多东印度波罗风格和吐蕃本土的特色），这一流行风格覆盖的面积之大——南至秦洮，

甚至远至汾泾诸地；西南则抵达青藏高原最南端印藏边境地带；西可至西域龟兹以及更西的古格；北到今内蒙古的黑水城（西夏边镇）；东至银川一带；流行于今新疆、甘肃、青海、宁夏、内蒙、西藏等多个西部省区，流行区域可谓是穷尽整个中国的西部地区。

三、历史原因的探讨

（一）三大系佛教艺术的不同发展态势

艺术现象是人文历史的，也是生物的，它通常都要经历萌生、成长、成熟和衰败，中国西部的这三大系佛教艺术，在11世纪前后便处于它们不同的生命时期，前面已经提到，新疆与敦煌两系经过千年的发展之后都已过了它的鼎盛期而进入末势，特别西域佛教艺术，于阗一支已结束，龟兹一支也已是尾声，唯东部的高昌因西州回鹘的存在使佛教艺术尚存一隅。敦煌自北宋初年丝路不再畅通，它曾经的历史作用已逐渐消失，虽然后来在西夏蒙元时期又有复苏迹象，但敦煌无疑已进入她的暮年，进入衰退期。三大系艺术中唯藏传佛教艺术，如同初升的朝阳勃发而充满生机。

新疆与敦煌佛教艺术在其衰退期出现了一个多种艺术融合的现象，其实这是许多艺术现象在她行将结束时不可避免的一种现象，它已经不再强壮，于是便可能因外来文化的冲击而丧失自我，至少是特色不再鲜明强烈。而对于藏传佛教艺术而言，此时正处于初期的学习借鉴时期，这个时期也应当是她大量接受外来艺术风格样式的影响的时期，在经历了早期的借鉴学习期之后，藏传佛教艺术很快就进入到民族性格逐渐鲜明、体系建设更为成熟的时期。总之，11世纪正是三大系佛教美术在历史上的某一个特殊时空点上，它们或是因为暮年的衰弱，或是因为早期的稚嫩，都处于一个容易受到外来影响的时期，在这个特殊的时空点上它们彼此相交相融了。12世纪以后新疆佛教艺术自衰；敦煌佛教艺术在西夏蒙元时期经历了最后一抹晚霞后也不可避免地衰落；西部唯有西藏佛教艺术开始逐渐进入她文化的强盛期，12～14世纪西部以河西走廊为轴心，成为藏传佛教文化的传播地带便是这个原因。

（二）形成诸系艺术相互交融的历史及民族原因

西部佛教艺术的一体性出现于11世纪前后，但它的形成却是开始于唐代中期，

自唐朝中期至北宋初年，西北地区有三大强族争雄，三大强族为吐蕃、回鹘、党项。

吐蕃与回鹘唐初便已崛起，中唐时更为强盛，对于李唐王朝而言，“四夷有弗率者，皆利兵移之，蹶其牙，犁其廷而后已。惟吐蕃、回鹘号强雄，为中国患最久”[18]。特别是吐蕃在“安史之乱”后“赞普遂尽盗河湟，薄王畿为东境，犯京师，掠近辅”，“因并西洱河诸蛮，尽臣羊同、党项诸羌。其地东与松、茂、嶲接，南极婆罗门，西取四镇，北抵突厥，幅圆余万里，汉、魏诸戎所无也”[19]。三强族中吐蕃崛起最早，晚唐时势衰后撤回其卫藏本土，却在原吐蕃占领地区留下大量遗民，这大量遗民部落经过晚唐五代的集结，北宋以后形成河西凉州六谷蕃部地方政权和后来的河湟唃厮啰吐蕃政权，在西北丝绸之路上都曾经发挥过重要作用，尤其是青唐吐蕃政权。

18. 《新唐书·吐蕃传》卷216。

19. 《旧五代史·吐蕃传》卷138。

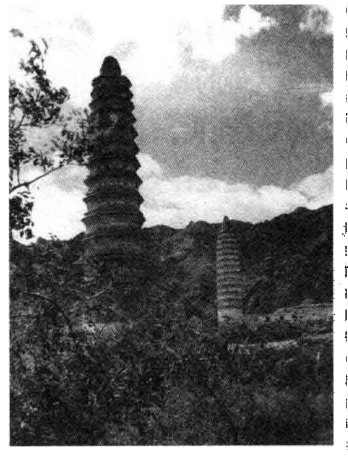


图238 银川西夏双塔



图239 西夏黑水城遗址



图240 西夏黑水城出土唐卡

公元840年左右黠戛斯击灭回鹘，杀可汗，漠北回鹘国亡。回鹘部众西迁，一支投奔葛逻禄，一支投奔吐蕃，一支奔安西。奔安西（高昌）者后建高昌回鹘国；投奔河西吐蕃者，“吐蕃处之甘州”后建立甘州回鹘国；奔葛逻禄者与葛逻禄共建黑汗国。北宋前

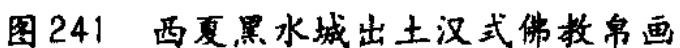



图241 西夏黑水城出土汉式佛教帛画

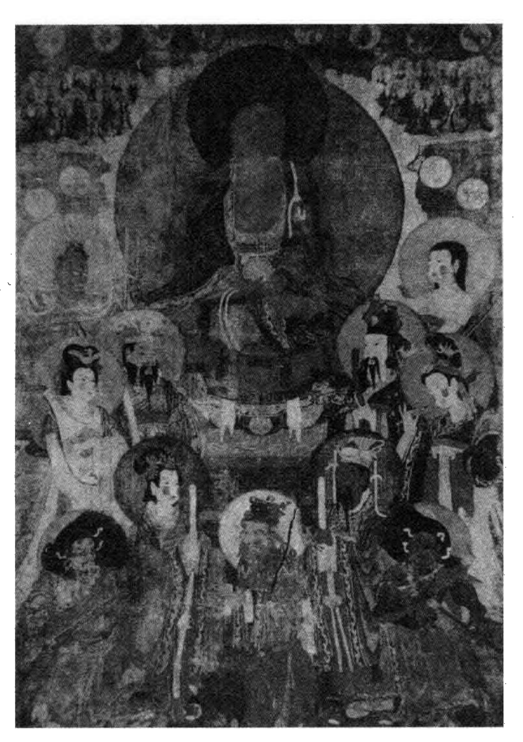


图242 西夏黑水城出土汉式佛画

期，甘州回鹘逐渐强盛，独霸河西走廊。后西夏党项西侵，回鹘是抵御其西侵的生力军，1036年西夏全线占领河西走廊，但回鹘退居西州及柴达木，继续与之周旋，而沙州回鹘则固守敦煌一隅与之顽抗。总之，回鹘在唐宋之间亦为西北一强族。

党项原生活在青藏高原东北地区，唐初随着吐蕃的强盛，党项部分部族在唐王朝的帮助下数次东迁，仍有相当部分党项为吐蕃所兼并后化入藏族，东迁的党项拓跋氏在唐末时始强，五代北宋初年更是不断扩充势力，"西掠吐蕃健马，北收回鹘锐兵"，很快成为北宋西北之劲敌。1038年党项建国称夏，与辽、宋成鼎足之势。1137年西夏占领河湟地区，直接控制西北吐蕃地区，这以后吐蕃与党项两族的关系也得到修复，西夏麾下的西北吐蕃在河湟、河西走廊仍有大量分布。西夏尤其重视藏传佛教，当与西北吐蕃存在的本身有密切关系（图238、图239、图240）。

综上所述可知，吐蕃强盛得最早，自8世纪中期起控制丝绸之路长达70年左右，9世纪中叶吐蕃王朝灭亡，吐蕃势力退出走廊后的一个世纪左右，丝绸之路由各民族分治，但在10世纪前期，回鹘继吐蕃之后逐渐成为河西走廊乃至整个丝路（包括西域）的强族。一个世纪之后，即11世纪前期党项全线占领河西走廊。可见

20. 参照王尧《西夏黑水桥碑考补》，载《中央民族学院学报》1978年第1期。

西北三大强族吐蕃、回鹘、党项都曾经是控制河西走廊或丝路的强势民族，在西北多民族文化的融合过程中起着不可替代的重要历史作用。西北地区9～11世纪各民族文化广泛而深入的交汇融合，主要是依靠西北这三大强族彼此之间或联合或斗争而达成和推进的。

西北三大强族的任何一个民族国家或政权，其政权麾下的人民都是一个多民族的组合，西北吐蕃唃厮啰政权下有汉族、党项羌人、回鹘人，另外来自西域于阗的商人也不在少数，甘州回鹘失败后，曾有数万回鹘人投奔河湟吐蕃，并最终融入青唐唃厮啰吐蕃之中。西夏国内更是多民族并存，其佛教文化大多分为汉藏两系，西夏天祐民安五年（1094年）树立的《重修护国寺感通塔碑》（又称《西夏碑》）正面为西夏文，反面有汉文，从其文后面的树碑者姓名看，西凉府当时既有藏族僧人、党项羌族僧人，也有汉僧。甘州出土的《黑水建桥敕碑》（1176年立于甘州城西张掖河桥畔）阳面刻汉文，阴面著藏文，其时甘州藏传佛教之盛可以推知。[20] 甘州曾长期为甘州回鹘所统治，但同时又是一个吐蕃佛教香火很盛的地区，9世纪后期安多丹底高僧喇钦·贡巴饶赛在其早年学法过程中，曾在河西甘州学过很长时期的佛法。西夏黑水城出土的佛教文物分藏汉两系，有相当纯粹的藏传佛教的唐卡（图243）、擦擦，也有汉式的佛教帛画（图241、图242）、藏汉两种艺术风格融为一体的绘画也可以见到，这些都反映出西夏文化本身就是一个西北诸族文化的融合体。西北三大强族在更多的时期里是彼此接触非常密切的民族，吐蕃与回鹘的上层在北宋时期更多联姻关系，所谓“代为亲家”是也；而吐蕃与党项羌人这两族间原本就有极密切的亲缘关系，文化上更具亲和力。三个民族政权又是一个能够包容其他民族成分的地方政权，无疑更促进了西北诸族文化上的相互汇合交融。

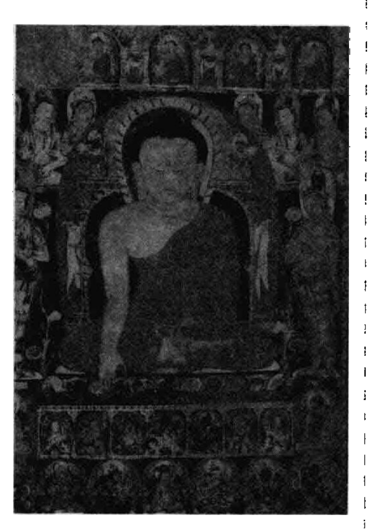


图243 西夏黑水城出土藏式唐卡

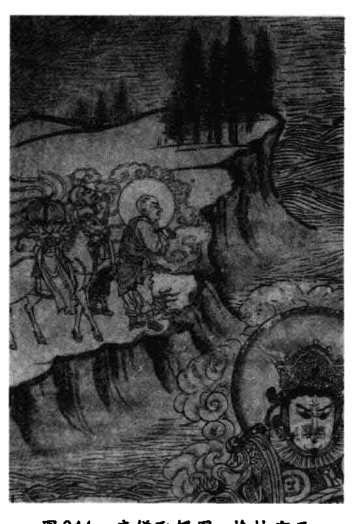


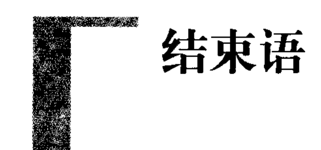
图244 唐僧取经图，榆林窟西夏壁画

北宋时期，西北三大少数民族地方政权都与北宋中央王朝保持着密切往来，吐蕃、回鹘自不必待言，即使是西夏与北宋的来往也很深入广泛，宋夏之间时战时和，但宋夏在经济、宗教、文

化方面的联系却一直很密切，敦煌自晚唐以后已很难见到来自中原王朝的新的艺术样式，晚唐、五代、北宋基本持续着中唐以来的样式，几乎没有更多新的变化，壁画的画面愈来愈大，内容雷同，显得苍白乏味，敦煌莫高窟壁画完全见不到同时期两宋发达的山水画及释道人物画，反映出敦煌与中原文化的隔绝状态。但同时期安西榆林窟的西夏壁画中却能够见到两宋的山水画，甚至是“唐僧取经”这样带有民间故事性质的画面（图244），宋代人物画的成就也在榆林窟第3窟里有充分的表现，这些新鲜的宋朝的艺术表现手法出现在榆林窟、西夏窟，是西夏佛教艺术与两宋佛教文化之间直接往来的证据，它的传播路线也不是由河西走廊自东向西，而是通过兴庆府自北向南的传播。由于西北三大强族均与中原北宋的汉文化（当然更包括西北地区原有的汉文化）保持着各种各样、千丝万缕的联系，因此在三族艺术样式的构成中都能见到汉地艺术因素的影响。

另外，中国西部地区各民族（包括汉族）共同信奉的佛教，是使其艺术能够最大限度交流融合的重要原因，北宋时期，中原王朝周边地区几乎所有的民族地区或政权都是笃信佛教的国度，辽、夏、吐蕃、回鹘、大理、高句丽等均笃信佛教，且密教色彩颇为浓厚。11世纪北方的辽国佛教艺术在造型样式上与西南角落的大理国也同样有许多相似之处，而大理国的密宗艺术与当时四川密宗的发达即使没有直接的关系，间接的影响无论如何是存在的，至于辽国、大理的佛教艺术与中原北宋之间的关系更是相当明显。11世纪整个中国虽然不能说流行着同一种佛教艺术，但佛教艺术的面貌确实是非常之接近，这个现象还不仅限于中国的西部地区。

9～11世纪西北地区三大强族的崛起造成了中国西部地区汉、蕃、羌、回鹘诸族佛教文化的大交汇、大融合，10～11世纪是西北各民族文化交流融合的最为彻底，最为深刻的时期之一，以至于当时中国的西部形成了一个类似于整体性的佛教艺术风格，将11世纪卫藏的萨玛达类型艺术和扎塘寺壁画放入这样一个特定的时空框架中，便不难看出卫藏的艾旺寺雕塑和扎塘寺壁画不过是11世纪整个中国西部多民族佛教文化艺术合流后的一个缩影，是流行于中国西部地区这一大的艺术样式渗透到青藏高原腹心地区的一个实证，也是西部大的佛教艺术风格向南向西在地理上走得最远和最高的几个例子，这可能是扎塘寺壁画在11世纪中国西部佛教艺术中的一个特殊的定位吧。



结束语

1995年初，笔者第一次目睹扎塘寺壁画时印象最深的还是这些壁画的那种似曾相识的感觉，这种似曾相识的感觉其实就是宿白先生所谓的"内地影响"，以后这一问题一直困扰着我，北宋时期卫藏处于内缩分裂状态，她与周边的民族地区及中原王朝的关系十分薄弱的，但为什么在西藏的腹心地区扎囊一带会出现这种带有明显"内地影响"的壁画呢？甚至这以前的唐朝和这以后的元朝，卫藏地区反倒很少见到过内地影响如此明确的艺术遗存呢？

寻找这个谜底的过程，也是让我一步一步地陷入到一个材料并不很多，但却足够错综复杂的历史背景里。要去梳理这一时期多层交错重叠的民族关系是件很麻烦的事，史料有限，艺术考古的实物材料也很有限，但随着整理的慢慢深入，"西北吐蕃"这个沟通卫藏与西北丝绸之路、卫藏与北宋的民族实体逐渐清晰起来，我的研究思路，主要围绕着"西北吐蕃"而展开：公元9～11世纪西北吐蕃的萌芽、成长及壮大的历史过程；10～11世纪西北吐蕃与卫藏吐蕃可能存在着的关系；西北吐蕃在9～11世纪期间对卫藏佛教文化复兴与发展所做出的贡献……

对西北吐蕃关注与考察又为我带来另一个副产品：它让我开始关注中国西部地区佛教艺术发展的整体趋势。在9～11世纪期间，中国的西部地区的确存在着一个多民族的佛教艺术的交融汇合的历史文化的过程，从库木吐喇石窟壁画到伯孜克里克壁画；从敦煌藏经洞帛画到榆林窟西夏壁画；从黑水城出土佛画到青海都兰吐蕃遗址的"擦擦"；从后藏萨玛达类型到河湟原青唐城内残存的北禅寺藻井壁画……这些地方彼此可能远隔数千里，但它们却拥有同样的或相似的艺术基因，这使得中国的西部在11世纪前后流行着一种大致相似的佛教艺术风格，形成了一个大的佛教艺术圈，而且这个圈可能比我们想象的还要宽广。斯时北辽的佛教壁画与西南大理国的佛教长卷，共同艺术基因的存在使它们看上去与同期北宋的佛教壁画也

同样彼此接近，彼此相合。在中国少数民族艺术中，藏传佛教艺术一直是民族特点、地域特色最为鲜明突出的一支，然而在11世纪前后，西藏高原腹地的萨玛达类型艺术与扎塘寺壁画里，我们也能够找到同样的基因成分。这一时期中国的佛教艺术如同一个巨大的熔炉，冶炼出一种具有中国特色的、融多种民族艺术成分为一体的佛教艺术风格，两宋时期中国各个民族之间文化的交流和融合程度远比我们所了解得更深刻和更广泛。

需要特别强调的是两宋时期出现的这种各民族佛教艺术的大融合，主要是通过两个途径完成的：一是流行于整个中国的佛教文化。魏晋南北朝至隋唐，佛教文化征服了中原历代王朝，特别是它们的属民们；但发生于晚唐的第三次大的禁佛也使佛教在中原逐渐进入衰势。北宋时期佛教在中原以外的周边地区普遍开花，汉传佛教的圣地也从中原转移至西南四川；北宋周围大大小小的民族政权深深地沉浸在佛教文化的教化之中，其信仰之深刻之虔诚大概已远远超过宋朝本身，自东向西数过来，高丽、辽国、西夏、高昌回鹘、西北吐蕃、卫藏吐蕃、大理等，均为佛教文化极为发达的民族地区。这些民族政权或国家不仅与宋朝有佛教文化方面的往来，彼此也多有接触，如辽与夏、辽与西北吐蕃、西夏与吐蕃、西夏与回鹘、回鹘与西北吐蕃、西北吐蕃与卫藏吐蕃，等等。佛教文化成为中国各民族共同的财富也是交流的重要途径。二是真正推动中国各民族文化融合交流的力量正是周边的这些少数民族政权，在中国西部地区真正造成诸族文化大融合的是西北吐蕃，是回鹘，也包括西夏党项，他们彼此间多层面多渠道的往来，他们与北宋王朝的关系，都是促成西北诸族更深层次地相融的重要条件。

艺术现象往往会直接或间接地反映出历史长河中民族文化交流融合的痕迹，扎塘寺壁画在民族史上的意义是很明确的。它证实即使是西藏在历史上处于内缩和分裂状态的9～11世纪，她仍然是中国西部地区的一个重要组成部分，她的宗教文化中也会折射出西部其他民族文化的影响。由于扎塘寺壁画所处地理位置之高、之远，以及从文化上看与西北地区上之“隔”（文化上更多差异性），其佛教艺术样式与中国西部地区大的佛教艺术样式的相似与相近性，都更能充分说明彼时西部诸族文化交流的深度与广度，充分说明北宋时期在中国的多民族统一进程中，其质量上是又大大地向前迈进了一大步。历史的经验告诉我们，在政治军事处于强势时，其强族的文化渗透未必会真正深入，正如唐中期强大的吐蕃对西北大面积的占领与控制并未能使这些地区真正吐蕃化，然而，当吐蕃势力退出西北地区，“大蕃”的区域在

1．转引自姚兆余《宋代文化的生成背景及其特点》，载《甘肃社会科学》2001年第1期。

唐末至两宋时也在大幅度地减少之际，西北的吐蕃文化却出现了繁荣发展之势，我们注意到，真正使西北地区具有浓郁的藏传佛教文化色彩恰恰是在12～14世纪期间！虽然不可否认，藏传佛教文化的对外传播是通过党项羌人及蒙古族等少数民族，但我们同时也不能忽视藏传佛教文化所具有的很强的渗透力与同化能力，宗教文化的传播本身可能比武力更能解决问题。同理，积贫积弱的北宋王朝，虽然处于政治军事上的弱势，但却具备经济与文化的强势，史学大师陈寅恪先生曾说："华夏民族之文化，历数千年之演进，造极于赵宋之世。" 而"两宋期内的物质文明和精神文明所达到的高度，在中国整个封建社会历史时期之内，可以说是空前绝后的。"[1]北宋的"文治"在统一多民族国家的进程中的功绩并不亚于大唐王朝，北宋王朝没有唐王朝那样辽阔的疆域，也没有"天可汗" 的权威，更没有威震四方的雄兵，但其周边的辽、夏、吐蕃、回鹘、大理在典章制度上，以及经济文化上受北宋影响的程度却远远超过了唐代。两宋时期应该是汉族人民与周边地区各民族政权基本处于平等地位上的共同发展、共同进步的黄金时期；因此，这一时期，两宋文化不仅向南推进到岭南，向北深刻影响到辽与金，向东深刻影响到高丽和日本，同时在中国西部地区更形成一种相类似的佛教艺术风格，两宋无论是开发南方，还是染指北方，抑或是影响西方，都是相当有成效的。有了两宋这一各族文化的大融合，也为元明清三朝在统一多民族国家的历史进程，在质量上打下了良好的基础。



图245　敦煌莫高窟西夏菩萨壁画

参考文献

◎ 《北史 · 吐谷浑传》卷96。

◎ 《旧唐书 · 吐蕃传》卷196。

◎ 《新唐书 · 吐蕃传》卷216。

◎ 《旧五代史 · 吐蕃》卷138。

◎ 《宋史 · 吐蕃传》卷492。

◎ 《宋史 · 回鹘》卷480。

◎ 《宋史 · 夏国（上)》卷485。

◎ 《宋史 · 夏国（下)》卷486。

◎ 《西夏纪事本末》卷10。

◎ 吴广成：《西夏书事》卷15。

◎ 《资治通鉴》。

◎ 《册府元龟》卷972。

◎ 李焘：《续资治通鉴长编》，卷80～128。

◎ 《宋史 · 兵志》卷198《马政》。

◎ 《宋会要辑稿 · 唃厮啰》。

◎ 《宋大诏全集》卷240。

◎ 《宋会要辑稿 · 兵》二四《马政》。

◎ 《宋会要辑稿 · 兵》二二《买马》。

◎ （宋）邵伯温撰，李剑雄、刘德权点校：《邵氏闻见录》(唐宋史料笔记丛刊)，中华书局，1997年。

◎ （宋）范镇、宋敏求撰，汝沛、诚刚点校：《东齐记事 · 春明退朝录》(唐宋史料笔记丛刊)，中华书局，1997年。

◎ 达仓宗巴·班觉桑布著，陈庆英译注：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年。
◎ 拔·塞囊著，佟锦华、黄布凡译注：《巴协》（增订本），四川民族出版社，1990年。
◎ 廓诺·讯鲁伯著，郭和卿译：《青史》，西藏人民出版社，1985年。
◎ 蔡巴·贡嘎多杰著，东嘎·洛桑赤列校注，陈庆英等译：《红史》，西藏人民出版社，1988年。
◎ 土观·罗桑却吉尼玛著，刘立千译注：《土观宗派源流》，民族出版社，2000年。
◎ 钦则旺布著，刘立千译注：《卫藏道场胜迹志》，西藏人民出版社，1987年。
◎ 觉囊·达热那特著，佘万治译，阿旺校订：《后藏志》，西藏人民出版社，1994年。
◎ 索南坚赞著，刘立千译注：《西藏王统记》，西藏人民出版社，1985年。
◎ 智观巴·贡却乎丹巴绕吉著，吴均、毛继祖、马世林等译：《安多政教史》，甘肃民族出版社，1989年。
◎ 《西藏研究》编辑部编：《西藏志·卫藏通志》，西藏人民出版社，1982年。
◎ 王尧、陈践译注：《敦煌本吐蕃历史文书》（增订本），民族出版社，1992年。
◎ 王尧编著：《吐蕃金石录》，文物出版社，1982年。
◎ 陈燮章、索文清、陈乃文编：《藏族史料集》（一），四川民族出版社，1982年。
◎ 陈燮章、索文清、陈乃文辑：《藏族史料集》（二），四川民族出版社，1983年。
◎ 陈乃文、陈燮章辑：《藏族编年史料集》（二）上、下册，民族出版社，1990年。
◎ 刘建丽、汤开建辑校：《宋代吐蕃史料集》（二），四川民族出版社，1989年。
◎ 米海平、鄢晓彬整理：《〈二十六史〉青海志传校注》，甘肃民族出版社，1998年。
◎ 黄奋生：《藏族史略》（吴均校订），民族出版社，1989年。
◎ 王森著：《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1987年。
◎ 王尧、陈庆英主编：《西藏历史文化辞典》，浙江人民出版社·西藏人民出版社联合出版，1998年。
◎ 王钟翰主编：《中国民族史》，中国社会科学出版社，1994年。

◎ 费孝通主编:《中华民族多元一体格局》(修订本),中央民族大学出版社,1999年。
◎ 宿白:《藏传佛教寺院考古》,文物出版社,1996年。
◎ 褚俊杰、熊文彬、王维强等著:《藏族》,民族出版社,1995年。
◎ 西藏文管会编:《拉萨文物志》,1985年。
◎ 西藏文管会编:《乃东县文物志》,1986年。
◎ 西藏文管会编:《琼结县文物志》,1986年。
◎ 西藏文管会编:《扎囊县文物志》,1986年。
◎ 西藏文管会编:《昂仁县文物志》,西藏人民出版社,1992年。
◎ 西藏文管会编:《萨迦、谢通门县文物志》,西藏人民出版社,1993年。
◎ 西藏文管会编:《亚东、康玛、岗巴、定结县文物志》,西藏人民出版社,1993年。
◎ 西藏文管会编:《错那、隆子、加查、曲松县文物志》,西藏人民出版社,1993年。
◎ 西藏文管会编:《吉隆县文物志》,西藏人民出版社,1993年。
◎ 西藏文管会编:《阿里地区文物志》,西藏人民出版社,1993年。
◎ 四川大学与西藏自治区文物管理委员会编著:《南方民族考古》1991年第4辑,四川科技出版社,1993年。
◎ 恰白·次旦平措等著,陈庆英等译:《西藏通史——松石宝串》,西藏社会科学院、《中国西藏》杂志社、西藏古籍出版社联合出版,1996年。
◎ 李安宅:《李安宅藏学文论选》,中国藏学出版社,1992年。
◎ 蒲文成主编:《甘青藏传佛教寺院》,青海人民出版社,1996年。
◎ 杨贵明、马吉祥编译:《藏传佛教高僧传略》,青海人民出版社,1992年。
◎ 武振华主编:《西藏地名》,中国藏学出版社,1995年。
◎ 安旭编著:《藏族美术史研究》,上海人民美术出版社,1988年。
◎ 张志纯、施爱民主编:《张掖文物古迹荟萃》,张掖地区地方史志学会(内部发行),1998年。
◎ 梁新民著:《武威史地综述》,兰州大学出版社,1997年。
◎ 霍巍:《西藏西部佛教文明》,四川人民出版社,2000年。
◎ 陈楠:《藏史丛考》,民族出版社,1998年。

◎ 邢海宁：《果洛藏族社会》，中国藏学出版社，1994 年。
◎ 王继光：《安多藏区土司家族谱辑录研究》，民族出版社，2000 年。
◎ 丹巴绕旦：《西藏绘画》，中国藏学出版社，1996 年。
◎ 扎雅著，谢继胜译：《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989 年。
◎ [意] 杜齐著，向红笳译：《西藏考古》，西藏人民出版社，1987 年。
◎ [法] 海瑟·噶尔美著，熊文彬译：《早期汉藏艺术》，中国藏学出版社，1994 年。
◎ [法] R.A.石泰安著，耿昇译、王尧校：《西藏的文明》，中国藏学出版社，1999 年。
◎ [德] 大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译：《西藏绘画史》，西藏人民出版社·明天出版社联合出版，2001 年。
◎ [意]马里奥·布萨格里等著，许建英、何汉民编译：《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第一辑，西藏人民出版社，1986 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第二辑，西藏人民出版社，1987 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第三辑，西藏人民出版社，1987 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第七辑，西藏人民出版社，1990 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第八辑，西藏人民出版社，1992 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第九辑，西藏人民出版社，1992 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第十一辑，西藏人民出版社，1994 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第十二辑，西藏人民出版社，1995 年。
◎ 《国外藏学研究译文集》第十三辑，西藏人民出版社，1997 年。
◎ 中国美术全集编辑委员会：《中国美术全集·隋唐五代绘画》，人民美术出版社，1988 年。
◎ 敦煌文物研究所：《敦煌艺术画库·榆林窟》第四辑，中国古典艺术出版社，1957。
◎ 甘肃省文物考古研究所：《河西石窟》文物出版社，1987 年。
◎ 敦煌研究院编著：《安西榆林窟》，文物出版社，1997 年。
◎ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社，1998 年。
◎ 金维诺主编：《山西高平开化寺壁画》（中国寺观壁画典藏），河北美术出版社

2001 年。

◎ 中国壁画全集编辑委员会编辑：《中国壁画全集 · 敦煌 · 隋代》（第 17 卷），天津人民美术出版社，1991 年。

◎ 中国壁画全集编辑委员会编辑：《中国壁画全集 · 敦煌 · 盛唐》（第 6 卷），天津人民美术出版社，1989 年。

◎ 中国美术全集编辑委员会编辑：《中国美术全集 · 绘画编 · 新疆石窟壁画》（第 16 卷），文物出版社，1989 年。

◎ 敦煌研究院 · 江苏美术出版社编：《敦煌石窟艺术 · 莫高窟第十四窟》（晚唐），江苏美术出版社，1996 年。

◎ 敦煌研究院编：《敦煌石窟内容总录》，文物出版社，1996 年。

◎ 黄时鉴主编：《中西关系史年表 · 插图解说》，浙江人民出版社，1994 年。

◎ 谭其骧主编：《简明中国历史地图集》，中国地图出版社，1991 年。

◎ 西藏自治区文物管理委员会编：《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社，1998 年。

◎ 西藏自治区文物管理局编著：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001 年。

◎ 谢佐等编辑：《青海金石录》，青海人民出版社，1993 年。

◎ 陈兆复主编：《中国少数民族美术史》，中央民族大学出版社，2001 年。

◎ 丝绸之路考察队编著：《丝路访古》，甘肃人民出版社，1982 年。

◎ 张碧波、董国尧主编：《中国古代北方民族文化史》（民族文化卷），黑龙江人民出版社，1993 年。

◎ 翦伯赞：《关于处理中国史上的民族关系问题》，载国家民族事务委员会政策研究室编《中国民族关系史论文集》（上集），民族出版社，1982 年。

◎ 范文澜：《中国历史上的民族斗争与融合》，载国家民族事务委员会政策研究室编《中国民族关系史论文集》（上集），民族出版社，1982 年。

◎ 陈连开：《论中国历史上的疆域与民族》，载翁独健主编《中国民族关系史研究》，社会科学出版社，1984 年。

◎ 陈连开：《怎样阐述中国自古是多民族国家》，载国家民族事务委员会政策研究室编《中国民族关系史论文集》（上集），民族出版社，1982 年。

◎ 王辅仁：《论西藏地方政权的历史变迁》，载《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984 年。

◎ 王尧：《西夏黑水桥碑考补》，载《中央民族学院学报》1978年第1期。
◎ 王尧、陈践：《青海吐蕃简牍考释》，载《西藏研究》1991年第3期。
◎ 洛桑群觉、陈庆英：《元代在藏族地区设置的驿站》，载《藏族研究文集》第二期，中央民族学院藏学研究所，1984年。
◎ 陈庆英：《从敦煌藏文P.T.999号写卷看吐蕃史的几个问题》，载《藏学研究论丛》第一辑，西藏人民出版社，1989年。
◎ 陈庆英：《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系试探》，载《藏学研究论丛》第五辑，西藏人民出版社，1993年。
◎ 陈庆英：《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论〈大乘要道密集〉(〈萨迦道果新编〉)》，载《西藏大学学报》2000年第2期。
◎ 陈庆英：《西夏大乘玄密帝师的生平》，载《西藏大学学报》2000年第3期。
◎ 黄颢：《吐蕃文化略述》，载《藏学研究论丛》第三辑，西藏人民出版社，1991年。
◎ 黄颢：《论宋元明时期的藏族文化》，载《藏学研究论丛》第五辑，西藏人民出版社，1993年。
◎ 德吉卓玛：《略论阿琼南宗尼姑寺的历史沿革及其影响》，载《中国藏学》1996年第3期。
◎ 才旦夏茸著，尼玛太译：《喇勤·贡巴饶赛传略》，载《西藏研究》1987年，第1期。
◎ 谢热：《西藏佛教后弘期发祥地——丹斗寺》，载《西藏研究》1987年第2期。
◎ 何周德：《扎塘寺若干问题的探讨》，载《西藏研究》1989年第3期。
◎ 许新国：《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，载《中国藏学》1996年第3期。
◎ 许新国：《青海都兰吐蕃墓出土太阳神图案织锦考》，《中国藏学》1997年第3期。
◎ 祝启源：《唃厮啰政权对维护中西交通线的贡献》，载《中国藏学》1998年，第1期。
◎ 祝启源：《唃厮啰政权形成初探》，载《西藏研究》1982年，第2期。
◎ 祝启源：《唃厮啰后裔史迹稽考》，载《藏学研究论丛》第三辑，西藏人民出版社，1990年。
◎ 贾大泉：《宋代四川同吐蕃等族的茶马贸易》，载《西藏研究》1982年第1期。

◎ 宋秀芳：《宋代河湟吐蕃地区历史地理问题探讨》，载《藏学研究论丛》第五辑，西藏人民出版社，1993年。

◎ 汤开建：《关于公元861年至1015年凉州地方政权的历史考察》，载《西藏研究》1988年，第3、4期。

◎ 汤开建：《五代、宋、金时期甘青藏族部落的分布》，载《中国藏学》1989年第 4期。

◎ 汤开建、马明达：《对五代宋初河西若干民族问题的探讨》，《敦煌学刊》1983年第4辑。

◎ 汤开建：《宋〈岷州广仁禅院碑〉浅探——兼议熙河之役后北宋对吐蕃的政策》，《西藏研究》1987年第1期。

◎ 汤开建：《关于河西回鹘、河西党项与河西杂虏问题考释》，载《甘肃民族研究》1991年第1～2期。

◎ 钱伯泉：《凉州六谷蕃部的兴衰》，载《甘肃民族研究》1992年第1期。

◎ 钱伯泉：《甘州回鹘国的"国际"关系及其在丝绸之路的历史地位——甘州回鹘国史探讨之四》，载《甘肃民族研究》1990年第2期。

◎ 杨铭：《宋代秦凤路吐蕃族账考》，载《藏学研究论丛》第三辑，西藏人民出版社，1990年。

◎ 秦永章、邓文科：《唃厮啰及其族属考述》，载《西藏研究》1992年第1期。

◎ 孟楠：《略论唃厮啰吐蕃政权与周边民族的联姻》，载《青海社会科学》1998年，第4期。

◎ 李峰：《唃厮啰政权的交换贸易及货币形态》，载《中国藏学》1994年，第3期。

◎ 顾吉辰：《邈川首领董毡生卒年考》，载《西藏研究》1983年第4期。

◎ 顾吉辰：《邈川首领董毡编年事辑》，载《西藏研究》1984年第3期。

◎ 顾吉辰：《唃厮啰编年事辑》，《西藏研究》1986年第4期。

◎ 顾吉辰：《北宋奉使邈川唃厮啰政权使者刘涣事迹编年》，载《西藏研究》1988年，第1期。

◎ 顾吉辰：《北宋时期中西交通考述——兼述吐蕃在中西交通史上的地位和作用》，载《西藏研究》1989年第2期。

◎ 顾吉辰：《北宋时期吐蕃政权与周邻的关系》，载《西藏研究》1991年第1期。

◎ 姚兆余：《两宋时期中原文化的南移北渐》，载《甘肃社会科学》1999年第2期。

◎ 姚兆余：《论唐宋元王朝对西北地区少数民族的羁縻政策》，载《甘肃社会科学》1997年第5期。
◎ 姚兆余：《宋代文化的对外传播及其影响》，载《甘肃社会科学》2000年第4期。
◎ 姚兆余：《宋代文化的生成背景及其特点》，载《甘肃社会科学》2001年第1期。
◎ 刘建丽：《北宋对吐蕃的文化政策》，《西北史研究》第七辑上册，西北师范大学历史系编，兰州大学出版社。
◎ 刘建丽：《北宋御边政策的调整》，载《甘肃社会科学》2000年第3期。
◎ 刘建丽：《唐代吐蕃的民族统治与民族融合》，载《甘肃社会科学》2001年第3期。
◎ 郭大烈：《唐代吐蕃经营西南的历史作用》，载《西藏研究》1983年第3期。
◎ 郭弘：《试评唐蕃战争中的河陇形势》，《甘肃社会科学》2000年第5期。
◎ 熊文彬：《〈两唐书·吐蕃传〉唐蕃会盟补证》，载《藏学研究论丛》第三辑，西藏人民出版社，1991年。
◎ 王小甫：《唐、吐蕃、大食政治关系史》，载《藏学研究论丛》第三辑，西藏人民出版社，1991年。
◎ 王昱：《论青海历史上区域文化的多元性》，载《青海社会科学》1999年第6期。
◎ 吴均：《论明代河洮岷的地位及其三杰》，载《青海民族学院学报》（社会科学版）1989年第4期。
◎ 周伟洲：《吐蕃对河陇的统治及归义军前期的河西诸族》，载《甘肃民族研究》1990年第2期。
◎ 喇秉礼、喇秉德：《丝绸辅路“青海路”的兴衰——兼述历史上青海地区的商业贸易活动》，《青海民族学院学报》（社会科学版）1989年第2期。
◎ 庞琳：《古代湟水黄河间的重要通道》，载《青海民族学院学报》（社会科学版）1995年第4期。
◎ 蒲文成：《青海是藏传佛教文化传播发展的重要源头》，载《青海民族学院学报》（社会科学版）1998年第2期。
◎ 蒲文成：《河湟地区藏传佛教的历史变迁》，载《青海社会科学》2000年第6期。
◎ 秦士金：《阿底峡与仲敦巴》，载《西藏研究》1994年第2期。
◎ 褚俊杰：《阿底峡与十一世纪西藏西部的佛教》，载《西藏研究》1989年第2期。
◎ 东智才让：《阿底峡大师及其对西藏佛教的功绩》，载《西藏研究》1987年第

3 期。
◎ 靳艳：《桑耶寺、吐蕃道与中印佛教文化交流》，载《兰州大学学报》（社会科学版，2000 年 4 期。
◎ 霍巍：《试析东嘎石窟壁画中的佛传故事壁画——兼论西藏西部早期佛传故事画的样式及其源流》，载《西藏研究》2000 年第 4 期。
◎ 王益民、王仿生：《“大蕃春萌”瓦当砚考》，载《西藏研究》1984 年第 1 期。
◎ 恰白·次旦平措撰文，郑堆、丹增译：《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，载《中国藏学》1988 年第 1 期。
◎ 谢继胜：《国际藏学研究新动向——第九届国际藏学讨论会论文综述》，《中国藏学》2001 年第 3 期。
◎ 谢继胜：《关于敦煌第 465 窟断代的几个问题》（上、下），载《中国藏学》2000 年第 3～4 期。
◎ 谢继胜：《吐蕃西夏历史文化渊源与西夏藏传绘画》，载《西藏研究》2001 年第 3 期。
◎ 汤惠生：《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，载《中国藏学》1998 年第 1 期。
◎ 邢海宁：《青海藏族人口分布及其特点》，载《西藏研究》1993 年第 1 期。
◎ 王继光：《青海隆务河流域藏族来源的社会考察》，载《西藏研究》1998 年第 2 期。
◎ 黄显铭：《文成公主入藏路线再探》，载《西藏研究》1984 年第 1 期。
◎ 刘玉权：《沙州回鹘石窟艺术》，载《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1997 年。
◎ 贺世哲：《北宋时期的莫高窟壁画艺术》，载敦煌艺术小丛书之十一《莫高窟壁画艺术·北宋》，甘肃人民出版社，1986 年。
◎ 西藏文管会文物普查队：《西藏吉隆县境内发现〈大唐天竺使出铭〉》，载《考古》，1994 年第 7 期。
◎ 江慰庐：《浅释“吐蕃”一词的由来及其含义》，《西藏研究》1982 年第 1 期。
◎ 杨志国：《也谈“吐蕃”一词的由来》，载《西藏研究》1987 年第 4 期。
◎ 安才旦：《“吐蕃”一称语源及含义考辨——兼证“吐蕃”源于古突厥语》，载《中国藏学》1988 年第 4 期。
◎ 《1986～1996 中国藏学研究中心藏学论文选集》（下），中国藏学出版社，1996

年。

◎ 任乃强、曾文琼：《〈吐蕃传〉地名考释》(一)，载《西藏研究》1982 年第 1 期。

◎ 任乃强、曾文琼：《〈吐蕃传〉地名考释》(二)，载《西藏研究》1982 年第 2 期。

◎ 任乃强、曾文琼：《〈吐蕃传〉地名考释》(四)，载《西藏研究》1983 年第 3 期。

◎ 任乃强、曾文琼：《〈吐蕃传〉地名考释》(五)，载《西藏研究》1983 年第 4 期。

◎ 王献军：《唐代吐蕃统治河陇地区汉族琐谈》，载《西藏研究》1989 年第 2 期。

◎ 杨清凡：《从服饰图例试析吐蕃与粟特关系》(上)，载《西藏研究》2001 年第 3 期。

◎ 邱环：《浅论藏传佛教的禅思想》，载《西藏研究》2002 年第 2 期。

◎ 夏春峰：《宁玛派大圆满法心性论的实质》，载《西藏研究》2002 年第 2 期。

◎ [匈] 西瑟尔 · 卡尔梅著，胡文和译：《七世纪至十一世纪西藏服装》，载《西藏研究》1985 年第 3 期。

◎ 儒弥 · 考斯勒著，冯子松译：《西喜马拉雅的佛教建筑》(节选)，载《西藏研究》，1992 年第 1 期。

◎ [意] L · 毕达克著，陈得芝译：《吐蕃与宋、蒙的关系》，《国外藏学研究译文集》第一辑，西藏人民出版社，1985 年。

◎ [法] 今枝由郎著，一民译：《有关吐蕃僧诤会的藏文文书》，载《国外藏学研究译文集》第二辑，西藏人民出版社，1987 年。

◎ [法] 戴密微著，施肖更译：《新发现的吐蕃僧诤会汉文档案写本》，载《国外藏学研究译文集》第三辑，西藏人民出版社，1987 年。

◎ [日] 藤枝晃著，刘豫川译：《吐蕃统治时期的敦煌》，《国外藏学动态》第三期（内部刊物）1988 年。

◎ [日] 上山大峻著，刘永增译：《敦煌资料和初期西藏佛教研究》，载《西藏研究》1987 年第 3 期。

◎ [日] 上山大峻著，耿昇译：《吐蕃僧诤问题的新透视》，载《国外藏学研究译文集》第十一辑，西藏人民出版社，1994 年。

◎ [日] 上山大峻著，杨富学、杨汉章译：《敦煌吐蕃文禅写本研究的回顾与瞻望》，载《西藏研究》1992 年第 3 期。

◎ [日] 冲木克己著，李德龙译：《敦煌出土的藏文禅宗文献的内容》，载《国外藏学研究译文集》第八辑，西藏人民出版社，1992 年。

◎ [日] 山口瑞凤著，杨元芳、陈宗祥译：《松区的地理位置》，载《西藏研究》1990年第3期。

◎ [日] 岩崎力著，李德龙译：《北宋时期河西的藏族部落与佛教》，《国外藏学研究译文集》第十三辑，西藏人民出版社，1997年。

◎ [日] 木村隆德著，向红笳译：《敦煌藏文禅宗文献目录初稿》，《国外藏学研究译文集》第十三辑，西藏人民出版社，1997年。

◎ [日] 木村隆德著，李德龙译：《敦煌出土藏文禅宗文献的性质》，《国外藏学研究译文集》第十二辑，西藏人民出版社，1995年。

◎ [日] 原田觉著，李德龙译：《吐蕃译经史》，《国外藏学研究译文集》第十一辑，西藏人民出版社，1994年。

◎ Giuseppe Tucci: *Tibet—land of Snows*, London, 1967.

◎ Giuseppe Tucci: *Gyantse and its Monasteries*, *Indo—Tibet*, Vol.3, Part 4, from *Sata—pitaka series indo—asian literatures*, Vol.353.

◎ Robeter Vitali: *Early Temples of the Central Tibet*. London.1990.

Marylin M.Rhie and Robert A.F.Thurman: *Wisdom and Compassion ——The Sacred Art of Tibet*. Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House,New York,1991.

◎ Steven M. Kossak and Jane Casey Singer: *Sacred visions——Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art. New York, 1999.

◎ Amy Heller: *The Cult of Vairocana in Tibet* /750—1200A.D./ According to Tibetan Rituals from Dunhuang Manuscripts and Aritistic Representations. 转引自《1997北京藏学讨论会论文提要集》，中国藏学出版社，1997年。

◎ Amy Heller: *Early Ninth Century Images of Vairochana from Eastern Tibet*. Orientations, Vol.25, No.6, June 1994, pp.74—78.

◎ Michael Henss.: *A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa*. Orientation, Vol.25. No. 6, June.1994.

◎ *The Album of the Tibetan Art Collections*, (Collected by Pt. Rahula Sankrityayana from the Nor, Zhalu and other monasteries in 1928–29 and 1934.) Kashi Prasad Jayaswal Research Institute, Patna.1986.

◎ [日] 上山大峻:《敦煌出土文献的吐蕃文化色彩及藏经洞封入之谜》, 2002年中日敦煌佛教学学术讨论会提交论文, 2002年3月北京。

◎ [日] 冲木克己:《大乘无分别修习义 · 序文——关于Pelliot 996的研究》, 载日本《花园大学研究纪要》第25期, 1993年。

◎ [日] 冲木克己:《西明寺与吐蕃佛教》,[禅学研究]第七十一号, 1993年2月印刷。

◎ [日] 冲木克己:《围绕着桑耶寺法诤事件的诸多问题》, [东洋学术研究], 第二十一卷第二号, 1982年。

◎ [日] 冲木克己:《律文献》, 载《敦煌胡语文献》(讲座敦煌第六卷), 山口瑞凤主编, 日本大东出版社, 1985年。

◎ [日] 西冈祖秀:《以藏文〈无量寿宗要经〉为写经之中心的沙州的写经事业》, 载《敦煌胡语文献》(讲座敦煌第六卷), 山口瑞凤主编, 日本大东出版社, 1985年。

后记

说到扎塘寺和它的壁画，一直有一种感觉，似乎与它们有着某种特殊的缘分，就像我与西藏一样。

1990～1995年我曾就职于西藏大学艺术系，但与西藏的机缘可以说在我出生之前就开始了。父母是进军西藏的中国人民解放军第二野战军第18军的军人，作为18军的后代，西藏给我的印记尤为深刻。

我是母亲在西藏怀上的第二个孩子，母亲在怀我七个月的时候，才与几位孕妇骑马从拉萨往成都走，母亲说过二郎山的那几天，我的胎动就停止了，她甚至怀疑我已经死在腹中。我敬佩母亲的坚强和冷静，她和几位挺着大肚子的女干部继续坚持骑马前行，下山后很长时间了，我才又开始在她肚子里蠢蠢欲动。我出生在成都，出生时只有三斤多，小得可怜。我觉着从那时起我可能就继承了母亲的某种顽强。我的女儿也是在西藏工作时怀上的，出生后的严重腹泻，使她一度奄奄一息，几近夭折。但我相信她会活下来的，我觉着她也应该有一种生命的顽强。果然，她后来是个健康活泼的孩子。

父亲在西藏工作了40年。我不知道这里是否有些命运的力量，1990年我进藏工作的时候也正是他离休的日子，父母与西藏的这种关系又在我这里得到了延伸。我选择进藏工作，没有丝毫的浪漫色彩，因为我太了解西藏。我的父母和许多亲戚朋友都在西藏工作过。西藏在1988年以前，很难吃上新鲜的肉类、蛋类和蔬菜水果，进藏的人们总是带着大包小包的蔬菜和水果，结束休假返回西藏的人们，提着挎着背着驮着的都是蔬菜与水果，当年那可是飞拉萨航班的一景。可以说，我父母对我事业、生活的安排，我本人对自己的设计，从来都没有想到过要去西藏工作。真的是非常奇怪，一直都在避免的事情最终还是发生，莫非这就是命运的力量？

我的丈夫李建雄（本书的美术编辑）是我在美院读硕士时的同学，从我们认识到现在，他一直是我最亲密的伙伴和默默的支持者。1988年夏天，结束了二年级学业的我们双双去了西藏。那年暑期的西藏之行，让我们做出了一个人

生的重大决定——将今后专业的重心转向藏族美术。毕业以后他去了北京的中国藏学研究中心，我去了拉萨的西藏大学。现在回想起来，1988年夏天的那个似乎有些突如其来的选择，实在就是一种宿命。

1995年的2月，西藏还是寒冷的冬季，利用寒假我们赴山南地区扎囊县境的扎塘寺考察壁画。到了扎囊县政府大院，见到那座历经沧桑的古老寺院时，我才恍然忆起这个扎塘寺于我本人实在不是初次邂逅，11年前我们就曾经相遇过。

1984年的夏天，我随父母从拉萨去山南，途中父亲在扎囊县驻足与县委的同志谈工作，我们顺便也在那里用了一顿午餐。午餐相当粗简。用餐时母亲什么都没说，但饭后告诉我说这已是扎囊县县委能够提供的最好午餐了。这事给我极深的印象，我是自那顿饭后才开始体会到西藏基层干部的简朴和艰苦。

餐后父亲继续谈工作，我和母亲在县委大院里散步。走着走着，眼前出现一座造型十分独特的古老建筑。母亲告诉我这是座很古老的寺院，现在是县委大院的仓库。母亲还提到民主改革那会儿，她曾经在扎囊一带工作过，对这一带很熟悉。我只记得自己当时很渴望走进那座寺庙看一看，却忘记了是什么原因最终也没能走进去，但那座老寺庙厚重沧桑的模样后来却经常出现在我的梦里。

1995年初再见扎塘寺时，我真有种说不出的感慨，像似重逢，又像似在梦里，不太真实。西藏的不少地方都会让我有这种不真实的恍若隔世的神秘感。当时我只觉着这就是缘分，除了缘分还能是其他的什么？

1995年初去扎塘寺考察壁画的目的，是为了手头正在进行的一个课题——为西藏大学艺术系美术专业写一份有关西藏美术史的教材。虽然在这以前，通过西藏文管会的考古调查报告，已对扎塘寺中心佛堂壁画的基本情况有了大致的了解，然而在见到那些壁画的一瞬间被深深地震撼了！那种震惊与感动是很难用语言形容的。在西藏工作期间，我也曾陆续看到过不少优秀的西藏寺院壁画，就文物价值而言，扎塘寺壁画确实年代最早且保存状态也相当不错，但这不是感动我们的主要原因。真正感动我们的是扎塘寺壁画的

艺术魅力——沉静与绚丽的结合,一种奇妙的组合。这样一种风格在西藏宗教美术中很少见到,特别是那种清丽典雅的气质非常独特,与我们所经常看到的壁画都不一样,它的构图布局或是造型及色彩,在西藏壁画史里颇为另类,大概就是从那时起,它已无法从我的脑海中抹去。

后来很长一段时间里,我没有再碰它,任它在我的心底珍藏着,像在默默地酝酿着什么,又像在等待着什么。直到1998年,我突然开始想它和试图写它,我有种感觉,写扎塘寺壁画既是在做研究,更像是在圆一个梦。

1997～2000年,我在中央民族大学历史系教授陈连开先生门下攻读中华民族形成史博士学位。在确定博士论文选题时,我选择了扎塘寺的壁画——一个11世纪卫藏壁画的个案研究。这是一个艺术史方面的选题(我硕士时的专业是艺术史学),似乎与中华民族形成史没有太多的关系,但导师在听完了我的想法后,竟欣然允诺,并力邀藏学界前辈,国内著名藏学家、中央民族大学藏学系教授王尧先生为我辅导论文。导师一是希望我通过西藏某一寺院壁画的个案研究,从艺术史的角度寻找多民族统一中国在文化艺术交流方面的一些规律性的东西,更重要的还是希望我能够对卫藏后弘期藏传佛教文化形成之初(北宋时期),蕃羌两系民族文化的融合,以及蕃羌两系民族文化交流过程中与中原汉文化的接触与碰撞等问题,做一些新的阐述。导师认为,藏族文化的东向发展与安多藏区特殊而又重要的历史作用是分不开的。

2000年最初的五个月仓促写成的博士论文便是我现在这部书稿的胚胎,又是在2002年最初的几个月里我才最终将它修改完毕。这中间我让它,不,确切地说是让我自己沉淀了整整两年的时间。我以为沉淀一段时间是十分必要的,如果有可能我还希望能够再积淀一段时间。

感谢一切帮助过我的前辈师长、同行友好。我的恩师陈连开先生给了我一个继续深造的机会,更给了我一个新的眼界和境界;王尧先生的指导每每都是在最关键的时刻,常令我茅塞顿开,获益丰厚;陈兆复先生是我在岩画中心的前任领导,在少数民族艺术方面指点颇多;陈庆英先生在我撰写博士论文的过程中,尤其是后来的研究工作中,都曾给予我诸多的肯定、鼓励和具体指教;丹珠昂奔先生在我的毕业论文答辩时给予的鼓励与支持令我感动。当然,我还

要感谢敦煌研究院的彭金章先生、马世明先生、孙修身先生，特别是首都师范大学的郝春文先生，他们在我赴敦煌考察期间给予我很多的帮助。我由衷地感谢青海社会科学院藏学所的蒲文成先生、谢热先生，青海师范大学的吴均先生以及青海省考古所的汤惠生先生，我在青海西宁的考察因为有了他们的帮助而收获匪浅。另外我的工作也离不开朋友们的帮助，黄维忠、张虎生、熊文彬、谢继胜、于小东等几位友好曾无私向我提供研究所用的中外文文献资料，在这里也一并向他们表示谢意。

我的父母和家人给予我在精神和物质上的支持、鼓励一直是我能够坚持下来的力量，我从心底感谢他们。我更感谢命运，是它让我与西藏这雄浑神奇的土地，与西藏瑰丽而神秘的艺术离得这样近。一个人能够做自己喜欢做的事已是种享受，若能时时沉浸在这古老而淳厚的艺术氛围里，则应该是种幸福。

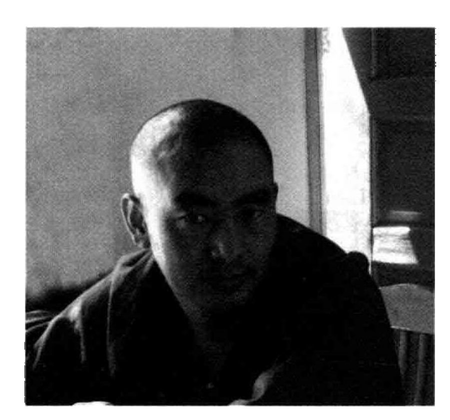
2002年6月28日于北京亚运村

2006年8月初，在去阿里考察的途中，突然接到一个陌生人的电话，听完对方的自我介绍，我十分惊讶，此人正是现任扎塘寺的住持索朗旺久。

由于博士论文是做扎塘寺壁画的研究，我与这座寺院便结下了不解之缘，这似乎更是一种历史的、艺术上的乃至精神上的联系。现在，扎塘寺住持与我的联系又让我与扎塘寺建立了一种现实的联系。他之所以主动与我联系，是因为他读到了我的一篇论文《扎塘寺壁画的人物造型》。电话中，他提出想请我去扎塘寺面谈，或者是他自己来拉萨。我当时也非常想见一见这位堪布，但行旅途中不便安排，于是双方约定返回拉萨后，再做联系。

不料阿里一行耽误的时日过多，回到拉萨已是月末，学校开课在即，只得匆匆打道回府。就在离开拉萨的前一日，扎塘寺堪布赶到了我的住处，见面的第一眼，我便感觉到了这位年青僧人特有的力量，他的眼神坚定沉着，蕴藏着热情。

给我印象更深刻的还是他强烈的责任感，他正在写一部有关扎塘寺寺史的



扎塘寺的现任住持索朗旺久先生

书籍。在他看来，扩建寺院，解决僧人的生计固然重要，但更重要的是要让扎塘寺的历史、扎塘寺的精神得到延续与光大。为此，他查阅了大量的藏文史料文献，正是在查阅文献的过程中，他发现了我的那篇论文。

他告诉我，他汉文不太好，为了能够理解那篇论文的意思，他翻阅汉文辞典，为每一个他不认识的汉字注音与释义……他的学习态度令我十分感动。

更让我感动的是他告诉我，佛家注重缘分，你因为扎塘寺壁画研究的原因，与扎塘寺建立了特殊的缘分；也因此与我们扎塘寺的僧人有一种特殊的缘分；因为扎塘寺，俗人与僧侣之间，也就建立起了某种缘分。他说，这种缘分是会一直持续下去的。

我相信他的话，我也相信缘分。

现今拙著被收入中国藏学出版社的现代中国藏学文库艺术系列，甚感欣慰；当然我还要特别感谢首都师范大学美术学院汉藏艺术研究所的谢继胜教授和中国藏学出版社的诸位编辑，是他们的热情支持才使得本书得以问世。

2006年12月28日记于北京亚运村

2007年9月，就在本书稿即将出版的前夕，父亲走了。

父亲为西藏奉献了一生，他的精神一直在潜移默化地影响着我。

仅以此书祭奠我最挚爱的人。

张亚莎

2007年10月3日记于北京亚运村

从一个西藏寺院个案—— 扎塘寺的壁画起步，
逐渐向11世纪西藏佛教艺术的发展脉络、
经由“下路弘法”与西北吐蕃所建立起的特殊关系、
11世纪中国西部佛教艺术文化圈的形成等纵深方向扩展
由此“西北吐蕃” 这个沟通卫藏与西北丝绸之路、
西藏文化与中国西部文化的重要政治文化实体，
其历史面貌与作用逐渐清晰起来，
从而显现出安多藏区对藏传佛教文化史的重要意义。
本书透过11世纪卫藏扎塘寺壁画多种艺术因素融合
这一重要现象，
追溯其历史人文背景；
揭示了西北吐蕃在公元9～11世纪成长及壮大的历史过程
以及它对卫藏佛教文化复兴与发展所具有的贡献；
勾勒出公元9～11世纪期间中国西部
多民族的佛教艺术交相辉映的生动画面，
从而证实两宋时期中国各民族之间文化的交流和融合程度
远比我们以往了解的更为深刻和广泛。

SHI YI SHI JI XI ZANG DE FO JIAO YI SHU

10－11世纪佛教在雪域高原复兴，以寺院为中心的雕塑、壁画艺术迅速发展，但是能够留存至今的已是凤毛麟角。因而雅鲁藏布江南岸扎塘寺的壁画，是我们今天得以目睹11世纪卫藏早期壁画艺术风采的重要途径。对于扎塘寺壁画艺术的研究，带给我们的不仅是丰盛淳厚的艺术享受，还将唤醒11世纪中国西部佛教艺术发展过程中多民族文化融合的波澜壮阔的历史记忆。


ISBN 978-7-80253-019-5

定价：49.50元